This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

-1013 85.

(Batte
NA

PRINCIPES

DE LA

LITTÉRATURE.

J. S. Nelson Cook —

PRINCIPES

DE LA

LITTÉRATURE.

Par M. l'Abbé BATTEUX, Membre de l'Académie Française et de celle des Inscriptions et Belles-Lettres.

NOUVELLE ÉDITION.

TOME PREMIER.

ASTOR LIBRARY
NEW-YORK.

A LYON,

Chez AMABLE LEROY.

1806.

AVERTISSEMENT

Sur cette nouvelle édition.

CETTE édition réunit trois Ouvrages, dont l'un fut imprimé pour la premiere fois en 1746, sous le titre des *Beaux Arts réduits à un même principe ;* le second, quelques années après, sous le titre de *Cours de Belles-Lettres, distribué par exercices ;* le troisieme, sous celui de la *Construction Oratoire*, en 1763. Comme ils sont tous trois dans le même genre, et qu'ils se

rapportent au même ob
on a cru pouvoir les ras
bler sous un titre comm
de maniere toutefois que
le cours de l'Ouvrage,
retrouvât sous leurs titr
ticuliers. C'est pour ce
ont été partagés en c
Traités, qui seront
moins étendus, selon
ture et l'importance d
tiere. En voici l'ordre
I. TRAITÉ, *des Beaux*
général, ou, *les B*
réduits à un même
C'est la matiere
II. TRAITÉ, *de l'Ap*

III. TRAITÉ, *de l'Eglogue.*

IV. TRAITÉ, *de l'Epopée*: C'est la matiere du tom. 2.

V. TRAITÉ, *du Poëme Dramatique.*

VI. TRAITÉ *de la Poésie Lyrique.*

VII. TRAITÉ, *de la Poésie Didactique.*

VIII. TRAITÉ, *de l'Epigramme*: C'est la matiere du tom. 3.

Ces huit Traités contiennent toute la Poétique.

IX. TRAITÉ, *des Genres en Prose*: C'est la matiere du tome 4.

AVERTISSEMENT

X. TRAITÉ, *de la Construction Oratoire des mots :* C

la matiere du tome 5.

PREMIER TRAITÉ.

LES BEAUX ARTS

RÉDUITS A UN MÊME PRINCIPE.

Ex noto fictum sequar.

Hor. Art. Poët.

PRÉFACE

De la premiere édition des Beaux Arts réduits à un même principe.

ON se plaint tous les jours de la multitude des regles : elles embarrassent également et l'auteur qui veut composer, et l'amateur qui veut juger. Je n'ai garde de vouloir ici en augmenter le nombre. J'ai un dessein tout différent : c'est de rendre le fardeau plus léger, et la route simple.

Les regles se sont multipliées par les observations faites sur les Ouvrages ; elles doivent se simplifier, en ramenant ces

mêmes observations à d
cipes communs. Imito
vrais Physiciens, qui an
des expériences, et
ensuite sur elles un systé
les réduit en principes.

Nous sommes très-ri
observations : c'est un fo
s'est grossi de jour en j
puis la naissance des A
qu'à nous. Mais ce fonds s
nous gêne plus qu'ils r
sert. On lit, on étudie ;
savoir ; et tout s'échappe
qu'il y a un nombre i
parties qui, n'étant nu
liées entr'elles, ne font
masse informe, au lieu d
un corps régulier.

Toutes les regles so

branches qui tiennent à une même tige. Si on remontoit jusqu'à leur source, on y trouveroit un principe assez simple, pour être saisi sur le champ, et assez étendu, pour absorber toutes ces petites regles de détail, qu'il suffit de connoître par le sentiment, et dont la théorie ne fait que gêner l'esprit, sans l'éclairer. Ce principe fixeroit tout d'un coup ceux qui ont véritablement du génie pour les Arts, et les affranchiroit de mille vains scrupules, pour ne les soumettre qu'à une seule loi souveraine, qui, une fois bien comprise, seroit la base, le précis et l'explication de toutes les autres.

Je serois fort heureux, si ce dessein se trouvoit seulement ébauché dans cet Ouvrage, que je n'ai entrepris d'abord que pour éclaircir mes propres idées. C'est la Poésie qui l'a fait naître.

J'avois étudié les Poëtes, comme on les étudie ordinairement, dans les éditions où ils sont accompagnés de remarques. Je me croyois assez instrui dans cette partie des Belle Lettres, pour passer bientô d'autres matieres. Cependa avant que de changer d'ob je crus devoir mettre en o les connoissances que j'a acquises, et me rendre cc à moi-même.

Et pour commencer p

idée claire et distincte, je me demandai ce que c'est que la Poésie, et en quoi elle differe de la Prose ?

Je croyois la réponse aisée : il est si facile de sentir cette différence : mais ce n'étoit point assez de sentir, je voulois une définition exacte.

Je reconnus bien alors que quand j'avois jugé des Auteurs, c'étoit une sorte d'instinct qui m'avoit guidé, plutôt que la science et le raisonnement. Je sentis les risques que j'avois courus, et les erreurs où je pouvois être tombé, faute d'avoir réuni la lumiere de l'esprit avec l'impression reçue.

Je me faisois d'autant plus de

reproches, que je m'imag
que cette lumiere et ces p
pes devoient être dans tou
ouvrages où il est parlé de
tique; et que c'étoit par dis
tion, que je ne les avois
mille fois remarqués. Je
tourne sur mes pas, j'ou
livre de M. Rollin; je t
à l'article de la Poésie, i
cours fort sensé sur son
et sur sa destination, q
être toute au profit de la
On y cite les beaux e
d'Homere: on y donne
juste idée de la sublime
des Livres saints: mais
une définition que je dem

Recourons aux Dacie
Bossus, aux d'Aubignac

sultons de nouveau les Remarques, les Réflexions, les Dissertations des célebres Écrivains : mais partout on ne trouve que des idées semblables aux réponses des Oracles : *obscuris vera involvens*. On parle de feu divin, d'enthousiasme, de transports, d'heureux délires, tous grands mots, qui étonnent l'oreille et ne disent rien à l'esprit.

Après tant de recherches inutiles, et n'osant entrer seul dans une matiere qui, vue de près, paroissoit si obscure; je m'avisai d'ouvrir Aristote dont j'avois ouï vanter la Poétique. Je croyois qu'il avoit été consulté et copié par tous les maîtres de l'Art. Plusieurs ne l'avoient pas

principal rang; tant à cause de sa dignité, que parce qu'elle en a été l'occasion. Il s'est formé presque sans dessein, et par une progression d'idées dont la premiere a été le germe de toutes les autres.

PRINCIPES

PRINCIPES DE LA LITTÉRATURE.

I. TRAITÉ.

LES BEAUX ARTS RÉDUITS A UN MÊME PRINCIPE.

LA plupart de ceux qui ont voulu traiter des beaux Arts, l'ont fait dans tous les temps, avec plus d'ostentation que d'exactitude ou de simplicité. Qu'on en juge par l'exemple de la Poésie. On croit en donner des idées justes en disant qu'elle embrasse tous les Arts; c'est, dit-on, un composé de Peinture, de Musique et d'Eloquence.

Comme l'Eloquence, elle parle: elle prouve: elle raconte. Comme la

Musique, elle a une marche réglée ; des tons, des cadences dont le mélange forme une sorte de concert. Comme la Peinture, elle dessine les objets : elle y répand les couleurs : elle y fond toutes les nuances de la nature : en un mot, elle fait usage des couleurs et du pinceau : elle emploie la mélodie et les accords : elle montre la vérité, et sait la faire aimer.

La Poésie embrasse toutes sortes de matieres ; elle se charge de ce qu'il y a de plus brillant dans l'Histoire : elle entre dans les champs de la Philosophie : elle s'élance dans les Cieux pour y admirer la marche des Astres : elle s'enfonce dans les abymes, pou y examiner les secrets de la nature elle pénetre jusques chez les morts pour y voir les récompenses des just et les supplices des impies : elle co prend tout l'univers. Si ce mond lui suffit pas, elle crée des mor nouveaux, qu'elle embellit de der res enchantées, qu'elle peuple de habitans divers. Là, composa êtres à son gré, elle n'enfante rie de parfait : elle enchérit sur les productions de la nature. C'e

espece de magie : elle fait illusion aux yeux, à l'imagination, à l'esprit même, et vient à bout de procurer aux hommes, des plaisirs réels, par des inventions chimériques. C'est ainsi que la plupart des Auteurs ont parlé de la Poésie.

Ils ont parlé à-peu-près de même des autres Arts. Pleins du mérite de ceux auxquels ils s'étoient livrés, ils nous en ont donné des descriptions pompeuses, pour une seule définition précise qu'on leur demandoit : ou s'ils ont entrepris de nous les définir, comme la nature en est d'elle même très-compliquée, ils ont pris quelquefois l'accessoire pour l'essentiel, et l'essentiel pour l'accessoire. Quelquefois même entraînés par un certain intérêt d'Auteur, ils ont profité de l'obscurité de la matiere, et ne nous ont donné que des idées formées sur le modele de leurs propres ouvrages.

Notre objet dans ce premier Traité est d'écarter ces nuages, d'établir les vrais principes des Arts, et d'en fixer les notions avec le plus de précision qu'il sera possible.

Il est divisé en trois parties. Dans

la premiere, on examine quelle peut être la nature des Arts, quelles en sont les parties et les différences essentielles. On montre par la qualité même de l'esprit humain, que l'imitation de la nature doit être leur objet commun, et qu'ils ne different entr'eux que par le moyen qu'ils emploient, pour exécuter cette imitation. Les moyens de la Peinture, de la Musique, de la Danse sont les couleurs, les sons, les gestes; celui de la Poésie est le discours. De sorte qu'on voit d'un côté, la liaison intime et l'espece de fraternité qui unit tous les Arts (*a*), tous enfans de la Nature, se proposant le même but, se réglant par les mêmes principes: de l'autre côté, leurs différences particulieres, ce qui les sépare et les distingue entr'eux.

Après avoir établi la nature des Arts par celle du génie de l'homme qui les a produits; il étoit naturel de penser aux preuves qu'on pouvoit tirer du sentiment, d'autant plus, que

(a) *Etenim omnes Artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quàdam inter se continentur.* Cic. pro Archia Poeta.

c'est le Goût qui est le juge-né de tous les beaux Arts, et que la raison même n'établit ses regles, que par rapport à lui et pour lui plaire; et s'il se trouvoit que le Goût fût d'accord avec le Génie, et qu'il concourût à prescrire les mêmes regles pour tous les Arts en général et pour chacun d'eux en particulier; c'étoit un nouveau degré de certitude et d'évidence ajouté aux premieres preuves. C'est ce qui a fait la matiere d'une seconde Partie, où on prouve, que le bon Goût dans les Arts est absolument conforme aux idées établies dans la premiere Partie; et que les regles du Goût ne sont que des conséquences du principe de l'imitation : car si les Arts sont essentiellement imitateurs de la belle Nature; il s'ensuit que le Goût de la belle Nature doit être essentiellement le bon goût dans les Arts. Cette conséquence se développe dans plusieurs articles, où on tâche d'exposer ce que c'est que le Goût, de quoi il dépend, comment il se perd, etc. et tous ces articles se trouvent toujours en preuve du principe général de l'imitation, qui embrasse tout. Ces deux

Parties contiennent les preuves de raisonnement.

Nous en avons ajouté un troisieme, qui renferme celles qui se tirent de l'exemple même des Artistes. C'est la Théorie vérifiée par la Pratique.

PREMIERE PARTIE.

Ou l'on établit la nature des Arts par celle du Génie qui les produit.

Il n'est pas nécessaire de commencer ici l'éloge des Arts en général. Leurs bienfaits s'annoncent assez d'eux-mêmes : tout l'Univers en est rempli. Ce sont eux qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes dispersés, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de la société. Destinés les uns à nous servir, les autres à nous charmer, quelques-uns à faire l'un et l'autre ensemble, ils sont devenus en quelque sorte pour nous un second ordre d'élémens, dont la nature avoit réservé la création à notre industrie.

CHAPITRE I.

Définition, Division, et Origine des Arts en général.

UN Art en général est une collection ou un recueil de regles pour faire bien, ce qui peut être fait bien ou mal. Car ce qui ne peut être fait que bien ou que mal, n'a pas besoin d'art.

Ces regles ne sont que des principes généraux, tirés d'observations particulieres plusieurs fois répétées, et toujours vérifiées par la répétition. Par exemple, on a observé qu'un orateur indisposoit ses auditeurs, lorsqu'en commençant, il montroit de l'orgueil, de l'impudence ; on en a tiré la regle générale qui veut que tout exorde soit modeste. Ainsi toute observation renferme un précepte, et tout précepte naît d'une observation.

Le premier inventeur des Arts est le besoin, le plus ingénieux de tous les maîtres, et celui dont les leçons sont les mieux écoutées. Jetté en naissant, comme le disent Lucrece et Pline, nud sur la terre nuë, ayant

au-dehors de lui le froid, le chaud, l'humidité, les chocs des autres corps; au-dedans la faim, la soif, qui l'avertissoient vivement de songer aux remedes, l'homme ne put rester longtemps dans l'inaction. Il se sentit forcé de chercher des moyens; il en trouva. Quand il les eut trouvés, il les perfectionna, pour les rendre d'un usage plus sûr, plus facile, plus complet, quand le besoin renaîtroit. Ainsi quand il eut senti, par exemple, l'incommodité de la pluie, il chercha un abri. Si ce fut quelque arbre touffu; il s'avisa bientôt, pour mieux assurer le couvert, d'en serrer les branches, de les entrelacer, de joindre entr'elles celles de plusieurs arbres, afin de se procurer un toit plus étendu, plus sûr, plus commode, pour sa famille, pour ses provisions, pour quelques troupeaux. Enfin les observations s'étant multipliées, l'industrie et le goût ayant ajouté de jour en jour aux premiers essais quelque chose de nouveau, soit pour consolider l'édifice, soit pour l'embellir, il s'est formé avec le temps cette suite de préceptes qu'on a appelée Architecture, et qui est l'art

de faire des demeures solides, commodes et décentes.

Les mêmes observations furent faites sur toutes les autres parties qui ont rapport aux moyens de conserver la vie, ou de la rendre plus aisée et plus douce ; c'est de là que sont venus les Arts de nécessité et ceux de commodité.

Quand on a pourvu au nécessaire et au commode, il n'y avoit plus qu'un pas pour arriver à l'agrément, qui est un troisieme ordre de besoin pour les délicats. Car le commode tenant une espece de milieu entre le nécessaire et ce qui est de pur agrément, mene de l'un à l'autre ; puisque le commode n'est autre chose qu'un nécessaire aisé, et que, d'un autre côté, l'agrément ne semble être qu'un degré de commodité de plus.

Ainsi l'on peut distinguer trois especes d'Arts, relativement aux fins qu'ils se proposent.

Les uns ont pour objet les besoins de l'homme : la nature qui l'a exposé à mille maux, et qui semble l'abandonner à lui-même dès qu'une fois il est né, ayant voulu que les remedes et les

préservatifs qui lui sont nécessaires, fussent le prix de son industrie et de son travail. C'est de là que sont sortis les Arts mécaniques.

Les autres ont pour objet le plaisir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le sein de la joie et des sentimens que produisent l'abondance et la tranquillité : on les appelle les beaux Arts par excellence. Tels sont la musique, la Poésie, la Peinture, la Sculpture, et l'Art du geste ou la Danse.

La troisieme espece contient les Arts qui ont pour objet l'utilité et l'agrément tout à la fois : tels sont l'Eloquence et l'Architecture ; c'est le besoin qui les a fait éclore, et le goût qui les a perfectionnés : ils tiennent une sorte de milieu entre les deux autres especes : ils en partagent l'agrément et l'utilité.

Les Arts de la premiere espece emploient la nature telle qu'elle est, uniquement pour l'usage et le service. Ceux de la troisieme, l'emploient en la polissant, pour le service et pour l'agrément. Les beaux Arts ne l'emploient point ; ils ne font que l'imiter chacun à leur maniere : ce qui a besoin

d'être expliqué, et qui le sera dans le chapitre suivant : Ainsi la nature seule est l'objet de tous les Arts. Elle contient tous nos besoins et tous nos plaisirs ; les Arts mécaniques et les Arts de goût ne sont faits que pour les en tirer.

Nous ne parlerons ici que des beaux Arts, c'est-à-dire, de ceux dont l'objet est de plaire : et pour les mieux connoître, remontons à la cause qui les a produits.

Ce sont les hommes qui ont fait les Arts : et c'est pour eux-mêmes qu'ils les ont faits. Ennuyés d'une jouissance trop uniforme des objets que leur offroit la Nature toute simple, et se trouvant d'ailleurs dans une situation propre à recevoir le plaisir ; ils eurent recours à leur génie pour se procurer un nouvel ordre d'idées et de sentimens qui réveillât leur esprit et ranimât leur goût. Mais que pouvoit faire ce génie borné dans sa fécondité et dans ses vues, qu'il ne pouvoit porter plus loin que la Nature ; et ayant d'un autre côté à travailler pour des hommes dont les facultés étoient resserrées dans les mêmes bornes ? Tous ses efforts dûrent nécessairement se réduire à faire

un choix des plus belles parties de la Nature, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la Nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel. Voilà le principe sur lequel a dû nécessairement se dresser le plan fondamental des Arts, et que les grands Artistes ont suivi dans tous les siecles. D'où je conclus : premiérement, que le génie, qui est le pere des Arts, doit imiter la Nature. Secondement, qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle est ordinairement, telle qu'elle se présente à nous tous les jours. Troisiémement, que le goût, pour qui les Arts sont faits et qui en est le juge, doit être satisfait quand la Nature est bien choisie et bien imitée par les Arts. Ainsi, toutes nos preuves doivent tendre à établir l'imitation de la belle Nature, par la nature même du génie qui les produit, par celle du goût qui en est l'arbitre, et par la pratique des excellens Artistes.

CHAPITRE II.

Le Genie n'a pu produire les Arts que par l'imitation : ce que c'est qu'imiter.

L'ESPRIT humain ne peut créer qu'improprement : toutes ses productions portent l'empreinte d'un modele. Les monstres mêmes, qu'une imagination déréglée se figure dans ses délires, ne peuvent être composés que de parties prises dans la Nature. Et si le Génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux loix naturelles ; en dégradant la Nature, il se dégrade lui-même, et se change en une espece de folie. Les limites sont marquées ; dès qu'on les passe, on se perd. On fait un cahos plutôt qu'un monde, et on cause du désagrément plutôt que du plaisir.

Le Génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni ne peut sortir des bornes de la Nature même. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est. Inventer dans les Arts, n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnoître où il

est, et comme il est. Et les hommes de génie qui créent le plus, ne découvrent que ce qui existoit auparavant. Ils ne sont créateurs que pour avoir observé; et réciproquement, ils ne sont observateurs que pour être en état de créer. Les moindres objets les appellent. Ils s'y livrent: parce qu'ils en remportent toujours de nouvelles connoissances qui étendent le fonds de leur esprit, et en préparent la fécondité. Le Génie est comme la terre, qui ne produit rien qu'elle n'en ait reçu la semence. Cette comparaison, bien loin d'appauvrir les Artistes, ne sert qu'à leur faire connoître la source et l'étendue de leurs véritables richesses, qui par là sont immenses: puisque toutes les connoissances que l'esprit peut acquérir dans la nature, devenant un germe de ses productions dans les Arts, le Génie n'a d'autres bornes, du côté de son objet, celles de l'Univers.

Le Génie doit donc avoir un a pour s'élever et se soutenir, et appui est la Nature. Il ne peut la cr il ne doit point la détruire; il ne p donc que la suivre et l'imiter, et p

conséquent tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation.

Imiter, c'est copier un modele. Ce terme contient deux idées. 1.° L'original ou le prototype qui porte les traits qu'on veut imiter. 2.° La copie qui les représente.

La nature, c'est-à-dire, tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modele des Arts.

Pour expliquer ceci nettement, on peut distinguer, en quelque sorte, quatre mondes : le monde existant, c'est l'Univers actuel, physique, moral, politique, dont nous faisons partie : le monde historique, qui est peuplé de grands noms, et rempli de faits célebres : le monde fabuleux qui est rempli de Dieux et de Héros imaginaires ; enfin le monde idéal ou possible, où tous les êtres existent dans les généralités seulement, et d'où l'imagination peut tirer des individus qu'elle caractérise par tous les traits d'existence et de propriété. Ainsi Aristophane peignoit Socrate, sujet tiré de la société, alors existante. Les Horaces sont tirés de l'histoire : Médée est

tirée de la fable : Tartufe du monde possible. Voilà en général ce qu'on appelle Nature. Il faut comme nous venons de le dire, que l'industrieux imitateur ait toujours les yeux attachés sur elle, qu'il la contemple sans cesse : Pourquoi ? Parce qu'elle renferme tous les plans des ouvrages réguliers, et les desseins de tous les ornemens qui peuvent nous plaire. Les Arts ne créent point leurs regles : elles sont indépendantes de leurs caprices, et invariablemennt tracées dans l'exemple de la Nature.

Quelle est donc la fonction des Arts? C'est de transporter les traits qui sont dans la Nature, et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels. C'est ainsi que le ciseau du Statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le Peintre par ses couleurs, fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le Musicien par des sons artificiels fait gronder l'orage, tandis que tout est calme ; et le Poëte enfin, par son invention et par l'harmonie de ses vers, remplit notre esprit d'images feintes, et notre cœur de sentimens factices, souvent plus

charmans que s'ils étoient vrais et naturels. D'où je conclus, que les Arts, dans ce qui est proprement art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paroissent l'être; et qu'ainsi la maitiere des beaux Arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable. Cette conséquence est assez importante pour être développée et prouvée sur le champ par l'application.

Qu'est-ce que la Peinture? Une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout est fantôme chez elle, et sa perfection ne dépend que de la ressemblance avec la réalité.

La Musique et la Danse peuvent bien régler les tons et les gestes de l'orateur en chaire, et du citoyen qui raconte dans la conversation; mais ce n'est point encore là qu'on les appelle des Arts proprement. Elles peuvent aussi s'égarer, l'une dans des caprices, où les sons s'entrechoquent sans dessein; l'autre dans des secousses et des sauts de fantaisie: mais ni l'une ni l'autre, elles ne sont plus alors dans leurs bornes légitimes.

Il faut donc, pour qu'elles soient ce qu'elles doivent être, qu'elles reviennent à l'imitation : qu'elles soient le portrait artificiel des passions humaines. Et c'est alors qu'on les reconnoît avec plaisir, et qu'elles nous donnent l'espece et le degré de sentiment qui nous satisfait.

Enfin la Poésie ne vit que de fiction. Chez elle le Loup porte les traits de l'homme puissant et injuste; l'Agneau, ceux de l'innocence opprimée. L'Eglogue nous offre des Bergers poëtiques qui ne sont que des ressemblances, des images. La Comédie fait le portrait d'un Harpagon idéal, qui n'a que par emprunt les traits d'une avarice réelle.

La Tragédie n'est poésie que dans ce qu'elle feint par imitation. César a eu un démêlé avec Pompée, ce n'est point poésie, c'est histoire. Mais qu'on invente des discours, des motifs, des intrigues, le tout d'après les idées que l'Histoire donne des caracteres et de la fortune de César et de Pompée; voilà ce qu'on nomme Poésie, parce que cela seul est l'ouvrage du Génie et de l'Art.

L'Epopée enfin n'est qu'un récit d'actions possibles, présentées avec tous les caracteres de l'existence. Junon et Enée n'ont jamais ni dit, ni fait ce que Virgile leur attribue; mais ils ont pu le faire ou le dire, c'est assez pour la Poésie. C'est un mensonge perpétuel, qui a tous les caracteres de la vérité.

Ainsi, tous les Arts dans tout ce qu'ils ont de vraiment artificiel, ne sont que des choses imaginaires, des êtres feints, copiés et imités d'après les véritables. C'est pour cela qu'on met sans cesse l'Art en opposition avec la Nature : qu'on n'entend par-tout que ce cri, que c'est la Nature qu'il faut imiter : que l'Art est parfait quand il la représente parfaitement : enfin que les chefs-d'œuvres de l'Art, sont ceux qui imitent si bien la Nature, qu'on les prend pour la Nature elle-même.

Et cette imitation, pour laquel' nous avons tous une disposition si r turelle, puisque c'est l'exemple instruit et qui regle le genre hum *vivimus ad exempla*, cette imit dis-je, est une des principales s

du plaisir que causent les Arts. L'esprit s'exerce dans la comparaison du modele avec le portrait ; et le jugement qu'il en porte, fait sur lui une impression d'autant plus agréable, qu'elle lui est un témoignage de sa pénétration et de son intelligence.

Cette doctrine n'est point nouvelle. On la trouve par-tout chez les Anciens. Aristote commence sa Poëtique par ce principe : que la Musique, la Danse, la Poésie, la Peinture sont des Arts imitateurs. (*a*) C'est-là que se rapportent toutes les regles de sa Poétique. Selon Platon, pour être Poëte, il ne suffit pas de raconter. Dans sa République, il condamne la Poésie, parce qu'étant essentiellement une imi-

---

(*a*) Πασαι τυγχανουσιν ουσαι μιμησεις το συνολου. *Poët. cap.* 1.

M. Remond de S. Mard qui a beaucoup réfléchi sur l'essence de la Poésie, et qui n'écrivant que pour les délicats n'a dû prendre que la fleur de son sujet, jette le même Principe dans une de ses Notes. Voici ses termes : « On n'y songe pas » assez, la Poésie, la Musique, la Peinture, sont » trois Arts consacrés au plaisir, tous trois faits » pour imiter la nature, tous trois destinés à » imiter les mouvemens de l'ame : les tirer » de là, c'est les déshonorer, c'est les montrer » par leur endroit foible.

tation, les objets qu'elle imite peuvent intéresser les mœurs. (*a*)

Horace a le même principe dans son Art poëtique.

Si fautoris eges aulæa manentis. . . . .
Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

Pourquoi observer les mœurs, les étudier ? N'est-ce pas à dessein de les copier?

Respice exemplar morum vitæque, jubebo
Doctum imitatorem, *et vivas hinc ducere voces.*

Vivas voces ducere, c'est ce que nous appelons peindre d'après nature.

(*a*) Plutarque cite sur cette matiere l'autorité de Platon, et l'explique d'une maniere si claire, qu'il n'est pas possible de s'y refuser. « Platon lui-» même, dit-il, a enseigné que la Poésie ne con-» siste que dans la fable : et il définit la fable, un » récit menteur ressemblant à la vérité : ainsi, il » n'y a rien de réel. Le récit dit ce qui est : la fa-» ble est l'image et la ressemblance du récit. Et il » y a aussi loin de celui qui fait la fable à celui » qui fait le récit, que de celui qui a fait le récit, » à celui qui a fait l'action ; η ποιητικη περὶ μυθοποιΐαν εστιν, καὶ πράτων εἰκόνες, etc. *De glor. Athen.* M. de Fontenelle a exprimé la même pensée dans sa lettre aux Auteurs du Journ. des Savans, tom. 5, de la derniere édition : « Un » grand Poëte, dit-il, si on entend par ce mot, » ce que l'on doit, est celui qui fait, qui invente, » qui crée. La vraie Poésie d'une piece de théâ-» tre, c'est toute sa constitution inventée et » créée. . . . et Polieucte ou Cinna en prose se-» roient encore d'admirables productions d'un » Poëte.

Et tout n'est-il pas dit dans ce seul mot : *ex noto fictum carmen séquar ?* Je feindrai, j'imaginerai d'après ce qui est connu des hommes : on y sera trompé, on croira voir la nature elle-même, et qu'il n'est rien de si aisé que de la peindre de cette sorte ; mais ce sera une fiction, un ouvrage de génie, au-dessus des forces de tout esprit médiocre, *sudet multùm frustràque laboret.*

Les termes mêmes dont les Anciens se sont servis en parlant de Poésie, prouvent qu'ils la regardoient comme une imitation. Les Grecs disoient ποιεῖν et μιμεῖσθαι. Les Latins traduisoient le premier terme par *facere ;* les bons Auteurs disent *facere poëma*, c'est-à-dire, forger, fabriquer, créer : et le second, ils l'ont rendu, tantôt par *fingere*, tantôt par *imitari*, qui signifient autant une imitation artificielle, telle qu'elle est dans les Arts, qu'une imitation réelle et morale, telle qu'elle est dans la société. Mais comme la signification de ces mots a été dans la suite des temps étendue, ou détournée, ou resserrée ; elle a donné lieu à des méprises, et répandu

de l'obscurité sur des principes qui étoient clairs par eux-mêmes, dans les premiers Auteurs qui les ont établis. On a entendu par *fiction*, les fables qui font intervenir le ministere des Dieux, et qui les font agir dans une action; parce que cette partie de la fiction est la plus noble. Par *imitation*, on a entendu, non une copie artificielle de la Nature, qui consiste précisément à la représenter, à la *contrefaire*, ὑποκρίνειν: mais toutes sortes d'imitations en général. De sorte que ces termes n'ayant plus la même signification qu'autrefois, ils ont cessé d'être propres à caractériser la Poésie, et rendu le langage des Anciens inintelligible à la plupart des lecteurs.

De tout ce que nous venons de dire, il résulte que la Poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la Peinture, de la Danse, de la Musique : rien n'est réel dans leurs ouvrages : tout y est imaginé, feint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractere essentiel par opposition à la Nature.

CHAPITRE

CHAPITRE III.

Le Génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle est.

LE Génie et le Goût ont une liaison si intime dans les Arts, qu'il y a des cas où on ne peut les unir sans qu'ils paroissent se confondre, ni les séparer, sans presque leur ôter leurs fonctions propres. C'est ce qu'on éprouve ici, où il n'est pas possible de dire ce que doit faire le Génie, en imitant la Nature, sans supposer le goût qui le guide. Nous avons été obligés de toucher ici au moins légérement cette matiere, pour préparer ce qui suit; mais nous réservons à en parler plus au long dans la seconde Partie.

Aristote compare la Poésie avec l'Histoire. Leur différence, selon lui, n'est point dans la forme ni dans le style, mais dans le fonds des choses. Mais comment y est-elle? L'Histoire peint ce qui a été fait: la poésie, ce qui a pu être fait. L'une est liée au vrai; elle ne crée ni actions, ni acteurs. L'autre n'est tenue qu'au vrai-

semblable : elle invente : elle imagine à son gré : elle peint de tête. L'Historien donne des exemples tels qu'ils sont, souvent imparfaits. Le Poëte les donne tels qu'ils doivent être. Et c'est pour cela que, selon le même Philosophe, la Poésie est une leçon bien plus instructive que l'Histoire (*a*).

Sur ce p[illegible] faut conclure que si les [illegible]nitateurs de la Nature, c[illegible] une imitation sage et éclai[illegible]e la copie pas servilement ; i[illegible] choisissant les objets et les tra[illegible] présente avec toute la perfection [illegible]t ils sont susceptibles : en un m[illegible] une imitation, où on voit la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit.

Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite ? Fit-il le portrait de quelque beauté particuliere, dont sa peinture fût l'histoire ? Il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes (*b*) : il se

---

(*a*) Διο καὶ φιλοσοφότερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας εστιν. *Poetic. cap.* 5.

(*b*) *Præbete, quæso, inquit, ex istis virginibus for-*

forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis : et cette idée fut le prototype, ou le modele de son tableau, qui fut vraisemblable et poétique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément. Voilà l'exemple donné à tous les Artistes : voilà la route qu'ils doivent suivre, et c'est la pratique de tous les grands maîtres sans exception.

Quand Moliere voulut peindre la Misanthrropie, il ne chercha point dans Paris un original, dont sa piece fût une copie exacte : il n'eût fait qu'une histoire, qu'un portrait : il n'eût instruit qu'à demi. Mais il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvoit avoir remarqués dans les hommes ; il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre, et de tous ces traits rapprochés et assortis, il en figura un

---

mosissimas, dùm pingo id quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur... Ille autem quinque delegit... Neque enim putavit omnia quæ quæreret ad venustatem, uno in corpore se reperire posse ; ideò quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. Cic. l. 2. de Inv. c. 1.

caractere unique, qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable. Sa Comédie ne fut point l'histoire d'Alceste, mais la peinture d'Alceste fut l'histoire de la Misantropie prise en général. Et par-là il a instruit beaucoup mieux que n'eût fait un Historien scrupuleux, qui eût raconté quelques traits véritables d'un misantrope réel (*a*).

Ces deux exemples suffisent pour donner, en attendant, une idée claire et distincte de ce qu'on appelle la belle Nature. Ce n'est pas le vrai qui est; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existoit réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir (*b*).

(*a*) « Platon, *dit Maxime de Tyr*, *dissert.* 7, a » fait dans sa République de même que les Statuaires, qui rassemblent les plus beaux traits de » différens corps pour en composer un seul d'une » beauté parfaite; et dont aucune beauté naturelle » ne peut approcher pour le choix, le concert, la » régularité de toutes ses parties ». On disoit chez les anciens: il est beau comme une statue. Et c'est dans un pareil cas que Juvenal, pour exprimer toutes les horreurs possibles d'une tempête, l'appele, Tempête Poétique :

omnia fiunt
Talia, tàm graviter, si quando Poetica surgit
Tempestas. Sat. XII.

(*b*) La qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce

Cela n'empêche point que le vrai et le réel ne puissent être la matiere des Arts. Ce sont les Muses qui s'en expliquent ainsi elles-mêmes dans Hésiode (*a*).

Souvent par ses couleurs l'adresse de notre Art,
Au mensonge du vrai sait donner l'apparence,
Mais nous savons aussi par la même puissance,
Chanter la vérité sans mélange et sans fard.

Si un fait historique se trouvoit tellement taillé, qu'il pût servir de plan à un poëme, ou à un tableau; la Peinture alors et la Poésie l'emploiroient comme tel, et useroient de leurs droits d'un autre côté, en inventant des circonstances, des contrastes, des situations, etc. Quand Le Brun peignoit les batailles d'Alexandre, il avoit dans l'Histoire, le fait, les acteurs, le lieu de la scene; cependant quelle invention! quelle poésie dans son ouvrage! la disposi-

---

soit un hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a présentés avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle Nature. Que ce soit les Furies ou les Graces, il n'importe. Ciceron dit: *Gorgonis os pulcherrimum crinitum anguibus. 4 in Verr.*

(*a*) Ἴδμεν μὲν ψεύδεα πόλλα λέγειν ἐτυμοῖσιν ὁμοῖα.
Ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα μυθήσασθαι.

tion, les attitudes, l'expression des sentimens, tout cela étoit réservé à la création du génie. De même le combat des Horaces, d'histoire qu'il étoit se changea en poëme dans les mains de Corneille, et le triomphe de Mardochée, dans celles de Racine. L'Art bâtit alors sur le fonds de la vérité. Et il doit la mêler si adroitement avec le mensonge, qu'il s'en forme un tout de même nature :

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

C'est ce qui se pratique ordinairement dans les Epopées, dans les Tragédies, dans les Tableaux historiques. Comme le fait n'est plus entre les mains de l'Histoire, mais livré au pouvoir de l'Artiste, à qui il est permis de tout oser pour arriver à son but ; on le pétrit de nouveau, si j'ose parler ainsi, pour lui faire prendre une nouvelle forme : on ajoute, on retranche, on transpose. Si c'est un Poëme, on serre les nœuds, on prépare les dénouemens, etc..... car on suppose que le germe de tout cela est dans l'histoire, et qu'il ne s'agit que de le faire éclore. S'il n'y est point,

l'Art alors jouit de tous ses droits dans toute leur étendue, il crée tout ce dont il a besoin. C'est un privilége qu'on lui accorde, parce qu'il est obligé de plaire.

CHAPITRE IV.

Dans quel état doit être le Génie pour imiter la belle Nature.

LES Génies les plus féconds ne sentent pas toujours la présence des Muses. Ils éprouvent des tems de sécheresse et de stérilité. La verve de Ronsard qui étoit né poëte, avoit des repos de plusieurs mois. La Muse de Milton avoit des inégalités dont son ouvrage se ressent; et pour ne point parler de Stace, de Claudien et de tant d'autres, qui ont éprouvé des retours de langueurs et de foiblesse, le grand Homere ne sommeilloit-il pas quelquefois au milieu de ses héros et de ses dieux? Il y a donc des momens heureux pour le génie, lorsque l'ame enflammée comme d'un feu divin se représente toute la nature, et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchans qui nous séduisent ou nous ravissent.

Cette situation de l'ame se nomme *Enthousiasme*, terme que tout le monde entend assez, et que presque personne ne définit. Les idées qu'en donnent la plupart des Auteurs paroissent sortir plutôt d'une imagination étonnée et frappée d'enthousiasme elle-même, que d'un esprit qui ait pensé ou réfléchi. Tantôt c'est une vision céleste, une influence divine, un esprit prophétique : tantôt c'est une ivresse, une extase, une joie mêlée de trouble et d'admiration en présence de la Divinité. Avoient-ils dessein par ce langage emphatique de relever les Arts, et de dérober aux profanes les mysteres des Muses ?

Pour nous qui cherchons à éclaircir nos idées, écartons tout ce faste allégorique qui nous offusque. Considérons l'enthousiasme comme un philosophe considere les grands, sans aucun égard pour ce vain étalage qui l'environne et qui le cache.

La divinité qui inspire les Auteurs excellens quand ils composent, est semblable à celle qui anime les héros dans les combats :

Sua cuique Deus fit dira Cupido.

Dans ceux-ci, c'est l'audace, l'intrépidité naturelle animée par la présence même du danger. Dans les autres, c'est un grand fonds de génie, une justesse d'esprit exquise, une imagination féconde, et sur-tout un cœur plein de feu noble, et qui s'allume aisément à la vue des objets. Ces ames privilégiées prennent fortement l'empreinte des choses qu'elles conçoivent, et ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractere d'agrément et de force qu'elles leur communiquent.

Voilà la source et le principe de l'Enthousiasme. On sent déjà quels doivent en être les effets par rapport aux Arts imitateurs de la belle Nature. Rappelons-nous l'exemple de Zeuxis. La Nature a dans ses trésors tous les traits dont les plus belles imitations peuvent être composées : ce sont comme des études dans les tablettes d'un Peintre ; l'Artiste qui est essentiellement observateur, les reconnoît, les tire de la foule, les assemble. Il en compose dans son esprit un Tout dont il conçoit une idée vive qui le remplit. Bientôt son feu s'allume à la vue de l'objet : il s'oublie : son ame passe

dans les choses qu'il crée : il est tour à tour Cinna, Auguste, Phedre, Hippolyte, et si c'est un La Fontaine, il est le Loup et l'Agneau, le Chêne et le Roseau. C'est dans ces transports qu'Homere voit les chars et les coursiers des Dieux : que Virgile entend les cris affreux de Phlegias dans les ombres infernales : et qu'ils trouvent dans l'un et l'autre des choses qui ne sont nulle part, et qui cependant sont vraies :

....Poeta cùm tabulas cepit sibi,
Quærit quod nusquàm est gentium, repperit tamen. (a)

C'est pour le même effet que ce même enthousiasme est nécessaire aux Peintres et aux Musiciens. Ils doivent oublier leur état, sortir d'eux-mêmes, et se mettre au milieu des choses qu'ils veulent représenter. S'ils veulent peindre une bataille ; ils se transportent, de même que le Poëte, au milieu de la mêlée : ils entendent le fracas des armes, les cris des mourans : ils excitent eux-mêmes leur imagination, jusqu'à ce qu'ils se sen-

(a) Plaut.

tent émus, saisis, effrayés : alors, *Deus ecce Deus :* qu'ils chantent, qu'ils peignent, c'est un Dieu qui les inspire :

... Bella horrida bella,
Et Tiberim multo spumantem sanguine cerno. (a)

C'est ce que Ciceron appelle, *mentis viribus excitari, divino spiritu afflari* (b). Voilà la fureur poétique : voilà l'Enthousiasme : voilà le Dieu que le Poëte invoque dans l'Epopée, qui inspire le héros dans la Tragédie, qui se transforme en simple bourgeois dans la Comédie, en berger dans l'Eglogue, qui donne la raison et la parole aux animaux dans l'Apologue, enfin le Dieu qui fait les vrais Peintres, les Musiciens et les Poëtes.

Accoutumé que l'on est à n'exiger l'Enthousiasme que pour le grand feu de la Lyre ou de l'Epopée, on est peut-être surpris d'entendre dire qu'il est nécessaire même pour l'Apologue. Mais, qu'est-ce que l'Enthousiasme ? il ne contient que deux choses : une vive représentation de l'objet dans l'esprit, et une émotion du cœur pro-

(a) Virg. En. 6.
(b) Pro Archia Poëta.

portionnée à cet objet (*a*). Ainsi de même qu'il y a des objets simples, nobles, sublimes, il y a aussi des enthousiasmes qui leur répondent, et que les Peintres, les Musiciens, les Poëtes se partagent selon les degrés qu'ils ont embrassés; et dans lesquels il est nécessaire qu'ils se mettent tous sans en excepter aucun, pour arriver à leur but, qui est l'expression de la Nature dans son beau. Et c'est pour cela que La Fontaine dans ses Fables, et Moliere dans ses Comédies sont Poëtes, et aussi grands Poëtes que Corneille dans ses tragédies, et Rousseau dans ses Odes.

(*a*) Dans les occasions qui demandent de l'enthousiasme, le Dieu n'enleve pas l'homme qu'il fait agir, dit Plutarque, il ne fait que lui donner des idées vives, lesquelles idées produisent des sentimens qui leur répondent. Οὐδ' ὁρμὰ ἐνεργαζόμενον, ἀλλὰ φαντασίας ὁρμῶν ἀγωγεύς. Vie de Coriol.

CHAPITRE V.

De la maniere dont les Arts font leur imitation.

JUSQU'ICI on a tâché de montrer que les arts consistoient dans l'imitation ; et que l'objet de cette imitation étoit la belle Nature représentée à l'esprit dans l'enthousiasme. Il ne reste plus qu'à exposer la maniere dont cette imitation se fait : et par-là on aura la différence particuliere des Arts dont l'objet commun est l'imitation de la belle Nature.

On peut diviser la Nature par rapport aux beaux Arts en deux parties : l'une qu'on saisit par les yeux, et l'autre, par la voie des oreilles : car les autres sens sont stériles pour les beaux Arts. La premiere partie est l'objet de la Peinture qui représente sur un plan tout ce qui est visible. Elle est celui de la Sculpture qui le représente en relief : et enfin celui de l'Art du geste qui est une branche des deux autres Arts que je viens de nommer, et qui n'en differe, dans ce qu'il embrasse, que parce que le sujet auquel on atta-

che les gestes dans la Danse est naturel et vivant, au lieu que la toile du Peintre et le marbre du Sculpteur ne le sont point.

La seconde partie est l'objet de la Musique considérée seule et comme un chant ; en second lieu de la Poésie qui emploie la parole, mais la parole mesurée et calculée dans tous ses sons.

Ainsi la Peinture imite la belle Nature par les couleurs, la Sculpture par les reliefs, la danse par les mouvemens et par les attitudes du corps. La Musique l'imite par les sons inarticulés, et la Poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caracteres distinctifs des Arts principaux. Et s'il arrive quelquefois que ces Arts se mêlent et se confondent, comme, par exemple, dans la Poésie, si la Danse fournit des gestes aux Acteurs sur le théâtre ; si la Musique donne le ton de la voix dans la déclamation ; si le pinceau décore le lieu de la scene ; ce sont des services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune et de leur alliance réciproque, mais sans préjudice à leurs droits particuliers et naturels. Une tragédie sans gestes, sans musique, sans décoration,

est toujours un poëme. C'est une imitation exprimée par le discours mesuré. Une Musique sans paroles est toujours musique. Elle exprime la plainte et la joie indépendamment des mots, qui l'aident, à la vérité, mais qui ne lui apportent ni ne lui ôtent rien qui altère sa nature et son essence. Son expression essentielle est le son, de même que celle de la Peinture est la couleur, et celle de la Danse le mouvement du corps. Cela ne peut être contesté.

Mais il y a ici une chose à remarquer : C'est que, de même que les Arts doivent choisir les desseins de la Nature, et les perfectionner, ils doivent choisir aussi et perfectionner les expressions qu'ils empruntent de la Nature. Ils ne doivent point employer toutes sortes de couleurs, ni toutes sortes de sons : il faut en faire un juste choix et un mélange exquis : il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs et les sons ont entr'eux des sympathies et des répugnances. La Nature a droit de les unir selon ses volontés, mais l'Art doit le faire selon les regles. Il faut non-seulement qu'il ne

blesse point le goût, mais qu'il le flatte, et le flatte autant qu'il peut être flatté.

Cette remarque s'applique également à la Poésie. La parole qui est son instrument ou sa couleur, a chez elle certains degrés d'agrément qu'elle n'a point dans le langage ordinaire : c'est le marbre choisi, poli et taillé, qui rend l'édifice plus riche, plus beau, plus solide. Il y a un certain choix de mots, de tours, sur-tout une certaine harmonie réguliére qui donne à son langage quelque chose de surnaturel qui nous charme et nous enleve à nous-mêmes. Tout cela a besoin d'être expliqué avec plus d'étendue, et le sera dans la troisieme Partie.

DÉFINITIONS DES ARTS.

Il est aisé maintenant de définir les Arts dont nous avons parlé jusqu'ici. On connoît leur objet, leur fin, leurs fonctions, et la maniere dont ils s'en acquittent ; ce qu'ils ont de commun qui les unit ; ce qu'ils ont de propre qui les sépare et les distingue.

On définira la Peinture, la Sculpture, la Danse, une imitation de la

belle Nature exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes. Et la Musique et la Poésie, l'imitation de la belle Nature exprimée par les sons, ou par le discours mesuré (*a*). On dira dans la seconde

(*a*) M. Schlegel, célebre dans la Littérature Allemande, et Pasteur de Zerbst, qui a fait l'honneur à cet Ouvrage de le traduire en Allemand, prétend que le principe de l'imitation n'est pas universel pour la Poésie. Il expose ses raisons dans des notes et des dissertations savantes qui accompagnent sa Traduction. M. Huber qui nous a fait connoître si avantageusement le goût et le génie de sa nation par sa belle Traduction du Poëme d'Abel, ayant bien voulu me donner le precis de ces objections, j'ai cru que je devois y répondre, tant pour éclaircir la matiere de plus en plus, que pour montrer à M. S. le cas que je fais de son suffrage, et combien je serois flatté de l'obtenir sans restriction.

« Dans mon premier travail, dit M. S. (*Préf. de sa 2. Ed.*) j'avois eu quelque doute sur l'étendue du principe universel de l'imitation, qui étant suffisant pour les autres Arts, m'avoit paru ne pas l'être pour la Poésie. L'examen plus réfléchi m'a confirmé dans ma pensée. »

Voici en peu de mots le raisonnement de M. S. L'imitation de la Nature n'est pas le principe unique en fait de Poésie, si la Nature même peut être sans imitation l'objet de la Poésie. Or la Nature etc. donc.....

On lui répond, que la seconde proposition de son raisonnement est vraie de toute vérité, mais qu'on la trouve enseignée par-tout dans l'Ouvrage dont il s'agit et principalement dans les chap. 2. et 3. de la I. Partie.

C'est donc dans la premiere proposition qu'il y

Partie en quoi consiste la belle Nature.

Ces définitions sont simples, elles sont conformes à la nature du génie qui produit les Arts, comme on vient de le voir. Elles ne le sont pas moins

---

a quelque équivoque ou quelque mal-entendu. Il ne s'agit d'un bout à l'autre dans le livre attaqué par M. Schlegel [illegible] choisie et embellie autant qu'elle p[illegible] le génie et par le goût. On tâche [illegible] irtout que dans la Poésie comme a[illegible] endre le beau et le bon en suivant la [illegible] de laquelle il n'y a rien de bien. Ha[illegible] e deux principes, l'un pour la nature p[illegible] iue sans art et sans choix, lorsque par has[illegible] n'en a pas besoin; l'autre pour la nature [illegible] avec art et choix, parce que, elle ne se pré[illegible] presque jamais sans defaut à l'Artiste qui veut [illegible] lre? C'eût été s'embarrasser d'une Métaphysi[illegible] op subtile, et peut-être déplacée. Dans tous les genres de Poésie, peignez la simple vérité, si elle est assez belle et assez riche pour les Arts; sinon choisissez ses plus beaux traits: voilà l'abrégé des regles. Si dans le premier cas le goût et le genie ne sont point appelés pour former le tableau; ils le seront pour en juger, et ils le jugeront par les principes de l'imitation. Quelle autre regle pourroient-ils prendre, puisqu'en tout genre, juger c'est comparer? On peut opposer à M. S. un savant de sa nation qui semble avoir lu ses Remarques. Mr. Ramler, celebre Professeur à Berlin, parle ainsi dans la preface de la Traduction qu'il a faite aussi du même Ouvrage. « Pour les principes de cet Ouvrage et les » *critiques qu'on en a* faites, je n'en parle point. » J'aurois pu en faire moi-même avec quelque » vraisemblance. Mais comparant l'Auteur avec » lui-même et rapprochant ses idées les unes des

aux loix du goût ; on le verra dans la seconde Partie. Enfin elles conviennent à toutes les especes d'ouvrages qui sont véritablement ouvrages de l'Art ; on le verra dans la troisieme.

CHAPITRE VI.

En quoi l'Eloquence et l'Architecture different des autres Arts.

IL faut se rappeler un moment, la division des Arts que nous avons proposée ci-dessus. Les uns furent inventés pour le seul besoin, d'autres pour le plaisir ; quelques-uns dûrent leur naissance d'abord à la nécessité ; mais, ayant su depuis se revêtir d'agrémens, ils se placerent à côté de ceux qu'on appelle beaux Arts par honneur. C'est ainsi que l'Architecture ayant changé en demeures riantes et commodes, les autres que le besoin avoit creusés pour servir de retraite aux hommes, mérita parmi les Arts une distinction qu'elle n'avoit pas auparavant.

» autres, je me suis apperçu qu'il n'avoit besoin » que d'être lu avec l'application, que chaque » Ecrivain a droit d'attendre de son lecteur. »

Il arriva la même chose à l'Eloquence. Le besoin qu'avoient les hommes de se communiquer leurs pensées et leurs sentimens, les fit Orateurs et Historiens, dès qu'ils surent faire usage de la parole. L'expérience, le tems, le goût ajouterent à leurs discours, de nouveaux degrés de perfection. Il se forma un Art qu'on appela Eloquence, et qui, même pour l'agrément, se mit presque au niveau de la Poésie. Sa proximité et sa ressemblance avec celle-ci, lui donnerent la facilité d'en emprunter les ornemens qui pouvoient lui convenir, et de se les ajuster. De là vinrent les périodes arrondies, les antitheses concertées, les portraits frappés, les allégories soutenues : de là, le choix des mots, l'arrangement des phrases, la progression symétrique de l'harmonie. Ce fut l'art qui servit de modele à la Náture ; ce qui arrive souvent (*a*) : mais à une condition, qui doit être regardée comme la base essentielle et la regle fondamentale de tous les Arts : C'est que, dans les Arts qui sont pour l'usage, l'agrément prenne le caractere de la nécesité

(*a*) Voyez le chap. 9. de la 2. part.

même : tout doit y paroître pour le besoin : De même que dans les arts qui sont destinés au plaisir, l'utilité n'a droit d'y entrer, que quand elle est de caractere à procurer le même plaisir, que ce qui auroit été imaginé uniquement pour plaire. Voilà la regle.

Ainsi, de même que la Poésie, ou la Sculpture, ayant pris leurs sujets dans l'Histoire, ou dans la société, se justifieroient mal d'un mauvais ouvrage, par la vérité du modele qu'elles auroient suivi ; parce que ce n'est pas le vrai qu'on leur demande, mais le beau : De même aussi l'Eloquence et l'Architecture mériteroient des reproches, si le dessein de plaire y paroissoit. C'est chez elles que l'Art rougit quand il est apperçu. Tout ce qui n'y est que pour l'ornement, est vicieux. La raison est, que ce n'est pas un amusement qu'on leur demande, mais un service.

Il y a cependant des occasions, où l'Eloquence et l'Architecture peuvent prendre l'essor. Il y a des héros à célébrer, et des temples à bâtir. Et comme le dvoir de ces deux Arts est alors d'imiter la grandeur de leur objet, et d'exciter l'admiration des

hommes, il leur est permis de s'élever de quelques degrés, et d'étaler toutes leurs richesses ; sans cependant s'écarter trop de leur fin originaire, qui est le besoin et l'usage. On leur demande le beau dans ces occasions, mais un beau qui soit d'une utilité réelle.

Que penseroit-on d'un édifice somptueux qui ne seroit d'aucun usage ? La dépense comparée avec l'inutilité, formeroit une disproportion désagréable pour ceux qui le verroient, et ridicule pour celui qui l'auroit fait. Si l'édifice demande de la grandeur, de la majesté, de l'élégance, c'est toujours en considération du maître qui doit l'habiter. S'il y a proportion, variété, unité, c'est pour le rendre plus aisé, plus solide, plus commode: tous les agrémens pour être parfaits doivent paroître avec un caractere d'utilité ; au lieu que dans la Sculpture les choses qui y sont pour l'utilité doivent se tourner en agrémens.

L'Eloquence est soumise aux mêmes Loix. Elle est toujours, dans ses plus grandes libertés, attachée à l'utile et au vrai ; et si quelquefois le vraisemblable ou l'agrément deviennent son

objet, ce n'est que par rapport au vrai même, qui n'a jamais tant de crédit que quand il plaît, et qu'il est vraisemblable.

L'Orateur ni l'Historien n'ont rien à créer, il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui sont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher : à peine osent-ils quelquefois transposer : tandis que le Poëte se forge à lui-même ses modeles, sans s'embarrasser de la réalité.

De sorte que si on vouloit définir la Poésie par opposition à la Prose ou à l'Eloquence, que je prends ici pour la même chose ; on diroit toujours que la Poésie est une imitation de la belle Nature exprimée par le discours mesuré : et la Prose ou l'Eloquence, la Nature elle-même exprimée par le discours libre. L'Orateur doit dire le vrai d'une maniere qui le fasse croire, avec la force et la simplicité qui persuadent. Le Poëte doit dire le vraisemblable d'une maniere qui le rend agréable, avec toute la grace et toute l'énergie qui charment et qui étonnent. Cependant comme le plaisir prépare le cœur à la persuasion, et qu

l'utilité réelle flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais son intérêt ; il s'ensuit, que l'agréable et l'utile doivent se réunir dans la Poésie et dans la Prose : mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on se propose dans ces deux genres d'écrire.

Si on objectoit qu'il y a des Ecrits en Prose qui ne sont l'expression que du vraisemblable ; et d'autres en vers qui ne sont l'expression que du vrai ; on répondroit que la Prose et la Poésie étant deux langages voisins, et dont le fonds est presque le même, elles se prêtent mutuellement tantôt la forme qui les distingue, tantôt le fonds même qui leur est propre : de sorte que tout paroît travesti.

Il y a des fictions poétiques qui se montrent avec l'habit simple de la Prose : tels sont les Romans et tout ce qui est dans leur genre. Il y a de même des matieres vraies, qui paroissent revêtues et parées de tous les charmes de l'harmonie poétique : tels sont les Poëmes didactiques (*a*) et

(*a*) On entend par poëme didactique, celui qui ne contient qu'une suite de préceptes exposés ou-

historiques.

historiques. Mais ces fictions en prose et ces histoires en vers, ne sont ni pure Prose ni Poésie pure; c'est un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard: ce sont des caprices faits pour être hors de la regle, et dont l'exception est absolument sans conséquence pour les principes. Nous connoissons, dit Plutarque, des sacrifices qui ne sont accompagnés ni de chœurs ni de symphonies. Mais pour ce qui est de la Poésie, nous n'en connoissons point sans fable et sans fiction. Les Vers d'Empedocles, ceux de Parmenide, de Nicander, les Sentences de Théognide, ne sont point de la Poésie. Ce ne sont que des Discours ordinaires, qui ont emprunté la verve et la mesure poétique, pour relever leur style et s'insinuer plus aisément (*a*).

vertement, et sans aucune fiction: tels sont les *Ouvrages et les Jours* d'Hésiode, *les Géorgiques* de Virgile, *les Arts poëtiques* d'Horace, de Vida, de Boileau. Ces Poëmes n'ont le plus souvent que le style de la Poésie, et quand ils ont la fiction, ils deviennent, dans ces endroits, de vrais Poëmes dans la rigueur du terme. Voy. le VII Trait. vol. 3.

(*a*) *De audiendis Poëtis.*

SECONDE PARTIE,

OU ON ÉTABLIT LE PRINCIPE DE L'IMITATION, PAR LA NATURE ET PAR LES LOIX DU GOUT.

SI tout est lié dans la Nature, parce que tout y est dans l'ordre; tout doit l'être de même dans les Arts, parce qu'ils sont imitateurs de la Nature. Il doit y avoir un point de réunion, où se rappellent les parties les plus éloignées : de sorte qu'une seule partie, une fois bien connue, doit nous faire au moins entrevoir les autres.

Le Génie et le Goût ont le même objet dans les Arts. L'un le crée, l'autre en juge. Ainsi, s'il est vrai que le Génie produit les ouvrages de l'Art par l'imitation de la belle Nature, comme on vient de le prouver; le Goût qui juge des productions du Génie ne doit être satisfait que quand la belle Nature est bien imitée. On sent la justesse et la vérité de cette consé-

quence : mais il s'agit de la développer et de là mettre dans un plus grand jour. C'est ce qu'on se propose dans cette Partie, où on verra ce que c'est que le Goût : quelles loix il peut prescrire aux Arts, et que ces loix se bornent toutes à l'imitation, telle que nous venons de la caractériser dans la premiere Partie.

CHAPITRE I.

Ce que c'est que le Goût.

IL est un bon Goût. Cette proposition n'est point un problême : et ceux qui en doutent, ne sont point capables d'atteindre aux preuves qu'ils demandent.

Mais quel est-il, ce bon Goût ? Est-il possible qu'ayant une infinité de regles dans les Arts, et d'exemples dans les ouvrages des Anciens et des Modernes, nous ne puissions nous en former une idée claire et précise ? Ne seroit-ce point la multiplicité de ces exemples mêmes, ou le trop grand nombre de ces regles qui offusqueroit notre esprit, et qui, en lui montrant des variations infinies, à cause de la différence des sujets traités, l'empêcheroit de se fixer à quelque chose de certain, dont on pût tirer une juste définition ?

Il est un bon Goût, qui est seul bon. En quoi consiste-t-il ? De quoi dépend-il ? Est-ce de l'objet, ou du génie qui s'exerce sur cet objet ? A-t-il des

regles, n'en a-t-il point? Est-ce l'esprit seul qui est son organe, ou le cœur seul, ou tous deux ensemble? Que de questions sous ce titre si connu, tant de fois traité, et jamais assez clairement expliqué!

On diroit que les Anciens n'ont fait aucun effort pour le trouver; et que les Modernes au contraire ne le saisissent que par hasard. Ils ont peine à suivre la route, qui paroît trop étroite pour eux. Rarement ils s'échappent sans payer quelque tribut à l'une des deux extrémités. Il y a de l'affectation dans celui qui écrit avec soin; et de la négligence, dans celui qui veut écrire avec facilité. Au lieu que dans les Anciens qui nous restent, il semble que c'est un heureux Génie qui les mene comme par la main: ils marchent sans crainte et sans inquiétude, comme s'ils ne pouvoient aller autrement. Quelle en est la raison? Ne seroit-ce pas que les Anciens n'avoient d'autres modeles que la Nature elle-même, et d'autre guide que le Goût; et que les Modernes se proposant pour modeles les ouvrages des premiers imitateurs, et craignant de blesser les re-

gles que l'Art a établies, leurs copies ont dégénéré et retenu un certain air de contrainte, qui trahit l'Art, et met tout l'avantage du côté de la Nature?

C'est donc au Goût seul qu'il appartient de faire des chefs-d'œuvres, et de donner aux ouvrages de l'Art, cet air de liberté et d'aisance qui en fait toujours le plus grand mérite.

Nous avons assez parlé de la Nature et des exemples qu'elle fournit au Génie. Il nous reste à examiner le Goût et ses loix. Tâchons d'abord de le connoître lui-même, cherchons son principe : ensuite nous considérerons les regles qu'il prescrit aux beaux Arts.

Le Goût est dans les Arts ce que l'intelligence est dans les Sciences. Leurs objets sont différens à la vérité, mais leurs fonctions ont entre elles une si grande analogie, que l'une peut servir à expliquer l'autre.

Le vrai est l'objet des Sciences. Celui des Arts est le bon et le beau : deux termes qui rentrent presque dans la même signification, quand on les examine de près.

L'Intelligence considere ce que les objets sont en eux-mêmes, selon leur

essence, sans aucun rapport avec nous. Le Goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous.

Il y a des personnes, dont l'esprit est faux, parce qu'elles croient voir la vérité où elle n'est point réellement. Il y en a aussi qui ont le goût faux, parce qu'elles croient sentir le bon ou le mauvais où ils ne sont point en effet.

Une intelligence est donc parfaite, quand elle voit sans nuage, et qu'elle distingue sans erreur le vrai d'avec le faux, la probabilité d'avec l'évidence. De même le Goût est parfait aussi, quand, par une impression distincte, il sent le bon et le mauvais, l'excellent et le médiocre, sans jamais les confondre, ni les prendre l'un pour l'autre.

Je puis donc définir l'Intelligence : la facilité de reconnoître le vrai et le faux, et de les distinguer l'un de l'autre : et le Goût ; la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre, et de les distinguer avec certitude.

Ainsi, vrai et bon, connoissance et goût, voilà tous nos objets et toutes nos opérations. Voilà les Sciences et les Arts.

Je laisse à la Métaphysique pro-

fonde à débrouiller tous les ressorts secrets de notre ame, et à creuser les principes de ses opérations. Je n'ai pas besoin d'entrer ici dans ces discussions spéculatives, où l'on est aussi obscur que sublime. Je parts d'un principe que personne ne conteste. Notre ame connoît, et ce qu'elle connoît, produit en elle un sentiment. La connoissance est une lumiere répandue dans notre ame : le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire : l'autre échauffe. L'une nous fait voir l'objet : l'autre nous y porte, ou nous en détourne.

Le Goût est donc un sentiment. Et comme, dans la matiere dont il s'agit ici, ce sentiment a pour objet les ouvrages de l'Art ; et que les beaux Arts, comme nous l'avons prouvé, ne sont que des imitations de la belle Nature ; le Goût doit être un sentiment qui nous avertit si la belle Nature est bien ou mal imitée. Ceci se développera de plus en plus dans la suite.

Quoique ce sentiment paroisse partir brusquement et en aveugle ; il est cependant toujours précédé au moins d'un éclair de lumiere, à la faveur

duquel nous découvrons les qualités de l'objet. Il faut que la corde ait été frappée, avant que de rendre le son. Mais cette opération est si rapide, que souvent on ne s'en apperçoit point : et que la raison, quand elle revient sur le sentiment, a beaucoup de peine à en reconnoître la cause. C'est pour cela peut-être que la supériorité des Anciens sur les Modernes est si difficile à décider. C'est le Goût qui en doit juger : et à son tribunal, on sent plus qu'on ne prouve.

CHAPITRE II.

L'objet du Goût ne peut être que la Nature.

PREUVES DE RAISONNEMENT.

NOTRE ame est faite pour connoître le vrai, et pour aimer le bon : et comme il y a une proportion naturelle entre elle et ces objets, elle ne peut se refuser à leur impression : elle s'éveille aussitôt, et se met en mouvement. Une proposition géométrique bien comprise emporte nécessai-

rement notre aveu. De même dans ce qui concerne le Goût, c'est notre cœur qui nous mene presque sans nous : et rien n'est si aisé que d'aimer ce qui est fait pour être aimé.

Ce penchant si fort et si marqué, prouve bien que ce n'est ni le caprice ni le hasard qui nous guident dans nos connoissances et dans nos goûts. Tout est réglé par des loix immuables. Chaque faculté de notre ame a un but légitime, où elle doit se porter pour être dans l'ordre.

Le Goût qui s'exerce sur les Arts n'est point un Goût factice. C'est une partie de nous-mêmes qui est née avec nous, et dont l'office est de nous porter à ce qui est bon. La connoissance le précede : c'est le flambeau. Mais que nous serviroit-il de connoître, s'il nous étoit indifférent de jouir ? La Nature étoit trop sage pour séparer ces deux parties ; en nous donnant la faculté de connoître, elle ne pouvoit nous refuser celle de sentir le rapport de l'objet connu avec notre utilité, et d'y être attiré par ce sentiment. C'est ce sentiment qu'on appelle le Goût naturel, parce que c'est la nature qui

nous l'a donné. Mais pourquoi nous l'a-t-elle donné? Étoit-ce pour juger des Arts qu'elle n'a point faits? (a) Non, c'étoit pour juger des choses naturelles par rapport à nos plaisirs ou à nos besoins.

L'industrie humaine ayant ensuite inventé les beaux Arts sur le modele de la Nature, et ces Arts ayant eu pour objet l'agrément et le plaisir, qui sont, dans la vie un second ordre de besoins, la ressemblance des Arts avec la Nature, la conformité de leur but, sembloient exiger que le Goût naturel fût aussi le juge des Arts: c'est ce qui arriva. Il fut reconnu, sans nulle contradiction: les Arts devinrent pour lui de nouveaux sujets, si j'ose parler ainsi, qui se rangerent paisiblement sous sa jurisdiction, sans l'obliger de faire pour eux le moindre changement à ses loix. Le Goût resta le même constamment: et il ne promit aux Arts son approbation, que quand ils lui feroient éprouver la même impression que la Nature elle-

(a) *Ars enim cùm à naturâ profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sanè egisse videatur.* Cic. de Or. III. 51.

même ; et les chefs-d'œuvres des Arts ne l'obtinrent jamais qu'à ce prix.

Il y a plus : comme l'imagination des hommes sait créer des êtres, à sa maniere (ainsi que nous l'avons dit,) et que ces êtres peuvent être beaucoup plus parfaits que ceux de la simple Nature; il est arrivé que le Goût s'est établi avec une sorte de prédilection dans les Arts, pour y régner avec plus d'empire et plus d'éclat. En les élevant et en les perfectionnant, il s'est élevé et perfectionné lui-même : et sans cesser d'être naturel, il s'est trouvé beaucoup plus fin, plus délicat, et plus parfait dans les Arts, qu'il ne l'étoit dans la Nature même.

Mais cette perfection n'a rien changé dans son essence. Il est toujours tel qu'il étoit auparavant, indépendant du caprice. Son objet est essentiellement le bon. Que ce soit l'Art qui le lui présente, ou la Nature, il ne lui importe, pourvu qu'il jouisse. C'est sa fonction. S'il prend quelquefois le faux bien pour le vrai, c'est l'ignorance qui le détourne ou le préjugé : c'étoit à la raison à les écarter, et à lui préparer les voies.

Si les hommes étoient assez attentifs pour reconnoître de bonne heure en eux-mêmes ce Goût naturel, et qu'ils travaillassent ensuite à l'étendre, à le développer, à l'aiguiser par des observations, des comparaisons, des réflexions, etc. ils auroient une regle invariable et infaillible pour juger des Arts. Mais comme la plupart n'y pensent que quand ils sont remplis de préjugés; ils ne peuvent démêler la voix de la Nature dans une si grande confusion. Ils prennent le faux Goût pour le vrai: ils lui en donnent le nom: il en exerce impunément toutes les fonctions. Cependant la Nature est si forte, que si, par hasard, quelqu'un d'un goût épuré s'oppose à l'erreur, il fait bien souvent rentrer le goût naturel dans ses droits.

On le voit de tems en tems: le peuple même écoute la réclamation d'un petit nombre, et revient de sa prévention. Est-ce l'autorité des hommes, ou plutôt n'est-ce point la voix de la Nature qui opere ces changemens? Tous les hommes sont presque à l'unisson du côté du cœur. Ceux qui les ont peints de ce côté, n'ont fait que se

peindre eux-mêmes. On leur a applaudi, parce que chacun s'y est reconnu. Qu'un homme, qui ait le goût exquis, soit attentif à l'impression que fait sur lui l'ouvrage de l'art, qu'il sente distinctement, et qu'en conséquence il prononce : il n'est gueres possible que les autres hommes ne souscrivent à son jugement. Ils éprouvent le même sentiment que lui, si ce n'est au même degré, du moins sera-t-il de la même espece : et quels que soient le préjugé et le mauvais goût, ils se soumettent, et rendent secrétement hommage à la nature.

CHAPITRE III.

Preuves tirées de l'Histoire même du Goût.

LE goût des Arts a eu ses commencemens, ses progrès, ses révolutions dans l'Univers; et son Histoire d'un bout à l'autre, nous montre ce qu'il est, et de quoi il dépend.

Il y eut un tems, où les hommes, occupés du seul soin de soutenir ou de défendre leur vie, n'étoient que laboureurs ou soldats. Sans loix, sans paix, sans mœurs, leurs sociétés n'étoient que des conjurations. Ce ne fut point dans ce tems de troubles et de ténebres qu'on vit éclore les beaux Arts. On sent bien par leur caractere, qu'ils sont les enfans de l'Abondance et de la Paix.

Quand on fut las de s'entre-nuire; et, qu'ayant appris par une funeste expérience, qu'il n'y avoit que la vertu et la justice qui pussent rendre heureux le genre humain, on eut commencé à jouir de la protection des

loix ; le premier mouvement du cœur fut pour la joie. On se livra aux plaisirs qui vont à la suite de l'innocence. Le Chant et la Danse furent les premieres expressions du sentiment : et ensuite le loisir, le besoin, l'occasion, le hasard, donnerent l'idée des autres Arts, et en ouvrirent le chemin.

Lorsque les hommes furent un peu dégrossis par la société, et qu'ils eurent commencé à sentir qu'ils valoient mieux par l'esprit que par le corps ; il se trouva sans doute quelque homme merveilleux, qui, inspiré par un Génie extraordinaire, jeta les yeux sur la Nature. Il admira cet ordre magnifique joint à une variété infinie, ces rapports si justes des moyens avec la fin, des parties avec le tout, des causes avec les effets. Il sentit que la Nature étoit simple dans ses voies, mais sans monotonie ; riche dans ses parures, mais sans affectation ; réguliere dans ses plans, féconde en ressorts, mais sans s'embarrasser elle-même dans ses apprêts et dans ses regles. Il le sentit peut-être sans en avoir une idée bien claire ; mais ce sentiment suffisoit pour le guider

jusqu'à un certain point, et le préparer à d'autres connoissances.

Après avoir contemplé la Nature, il se considéra lui-même. Il reconnut qu'il avoit un goût-né pour les rapports qu'il avoit observés ; qu'il en étoit touché agréablement. Il comprit que l'ordre, la variété, la proportion tracées avec tant d'éclat dans les ouvrages de la Nature, ne devoient point seulement nous élever à la connoissance d'une intelligence suprême ; mais qu'elles pouvoient encore être regardées comme des leçons de conduite, et tournées au profit de la société humaine.

Ce fut alors, à proprement parler, que les Arts sortirent de la Nature. Jusques-là tous leurs élémens y avoient été confondus et dispersés comme dans une sorte de chaos. On ne les avoit gueres connus que par soupçon, ou même par une sorte d'instinct. On commença alors à en démêler quelques principes. On fit quelques tentatives qui aboutirent à des ébauches. C'étoit beaucoup : il n'étoit pas aisé de trouver ce dont on n'avoit pas une idée certaine, même en le cherchant.

Qui auroit cru que l'ombre d'un corps, environné d'un simple trait, pût devenir un tableau d'Apelle ; que quelques accens inarticulés pussent donner naissance à la Musique telle que nous la connoissons aujourd'hui ? Le trajet est immense. Combien nos peres ne firent-ils point de courses inutiles, ou même opposées à leur terme ? Combien d'efforts malheureux, de recherches vaines, d'épreuves sans succès ? Nous jouissons de leurs travaux ; et pour toute reconnoissance, ils ont nos mépris.

Les Arts en naissant étoient comme sont les hommes. Ils avoient besoin d'être formés de nouveau par une sorte d'éducation. Ils sortoient de la barbarie : c'étoit une imitation, il est vrai, mais une imitation grossiere, et de la Nature grossiere elle-même. Tout l'Art consistoit à peindre ce qu'on voyoit, et ce qu'on sentoit. On ne savoit pas choisir. La confusion régnoit dans le dessein, la disproportion ou l'uniformité dans les parties, l'excès, la bizarrerie, la grossiéreté dans les ornemens. C'étoit des matériaux plutôt qu'un édifice. Cependant on imitoit.

Les Grecs doués d'un génie heureux saisirent enfin avec netteté les traits essentiels et capitaux de la belle Nature ; et comprirent clairement qu'il ne suffisoit pas d'imiter les choses, qu'il falloit encore les choisir. Jusqu'à eux les ouvrages de l'Art n'avoient gueres été remarquables, que par l'énormité de la masse ou de l'entreprise. C'étoient les ouvrages des Titans. Mais les Grecs plus éclairés sentirent qu'il étoit plus beau de charmer l'esprit, que d'étonner ou d'éblouir les yeux. Ils jugerent que l'unité, la variété, la proportion, devoient être le fondement de tous les Arts ; et sur ce fonds si beau, si juste, si conforme aux loix du Goût et du sentiment, on vit chez eux la toile prendre le relief et les couleurs de la Nature, l'ivoire et le marbre s'animer sous le ciseau. La Musique, la Poésie, l'Eloquence, l'Architecture, enfanterent aussitôt des miracles. Et comme l'idée de la perfection, commune à tous les Arts, se fixa dans ce beau siecle ; on eut presque à la fois dans tous les genres des chef-d'œuvres, qui depuis servirent de modeles à toutes

les Nations polies. Ce fut le premier triomphe des Arts.

Rome devint disciple d'Athenes. Elle connut toutes les merveilles de la Grece. Elle les imita : et se fit bientôt autant estimer par ses ouvrages de Goût, qu'elle s'étoit fait craindre par ses armes. Tous les peuples lui applaudirent : et cette approbation fit voir que les Grecs qui avoient été imités par les Romains étoient d'excellens modeles, et que leurs regles n'étoient prises que dans la Nature.

Il arriva des révolutions dans l'Univers. L'Europe fut inondée de Barbares, les Arts et les Sciences furent enveloppées dans le malheur des tems. Il n'en resta qu'un foible crépuscule, qui néanmoins jettoit de tems en tems assez de feu, pour faire comprendre qu'il ne lui manquoit qu'une occasion pour se rallumer. Elle se présenta. Les Arts exilés de Constantinople vinrent se réfugier en Italie : on y réveilla les manes d'Horace, de Virgile, de Ciceron. On alla fouiller jusques dans les tombeaux qui avoient servi d'asyle à la Sculpture et à la Peinture. Bientôt, on vit reparoître

l'Antiquité avec toutes les graces de la jeunesse. Elle saisit tous les cœurs : on reconnoissoit la Nature. On feuilleta donc les Anciens : on y trouva des regles établies, des principes exposés, des exemples tracés. L'Antique fut pour nous, ce que la Nature avoit été pour les Anciens. On vit les Artistes Italiens et François, qui n'avoient point laissé de travailler, quoique dans les ténebres, on les vit réformer leurs ouvrages sur ces grands modeles. Ils retranchent le superflu, ils remplissent les vuides, ils transposent, ils dessinent, ils posent les couleurs, ils peignent avec intelligence. Le Goût se rétablit peu-à-peu : on découvre chaque jour de nouveaux degrés de perfection (car il étoit aisé d'être nouveau sans cesser d'être naturel.) Bientôt l'admiration publique multiplia les talens ; l'émulation les anima : les beaux ouvrages s'annoncerent de toutes parts en France et en Italie. Enfin le Goût est arrivé au point où ces Nations pouvoient le porter. Sera-ce une fatalité de descendre, et de se rapprocher du point d'où l'on est parti ?

Si cela est, on prendra une autre

route : les Arts se sont formés et per-
fectionnés en s'approchant de la Na-
ture ; ils vont se corrompre et se per-
dre en voulant la surpasser. Les
ouvrages ayant eu pendant un certain
tems le même degré d'assaisonnement
et de perfection, et le goût des meil-
leures choses s'émoussant par l'habi-
tude, on a recours à un nouvel Art
pour le réveiller. On charge la Nature :
on l'ajuste ; on la pare au gré d'une
fausse délicatesse : on y met de l'en-
tortillé, du mystere, de la pointe :
en un mot de l'affectation, qui est
l'extrême opposé à la grossiéreté :
mais extrême, dont il est plus difficile
de revenir que de la grossiéreté même,
parce que les Artistes s'admirent eux-
mêmes dans leurs défauts. C'est ainsi
que le Goût et les beaux Arts périssent
en s'éloignant de la Nature.

Ce fut tujours par ceux qu'on ap-
pelle beaux esprits que la décadenc
commença. Ils furent plus funestes au
Arts que les Goths, qui ne firent qu'
chever ce qui avoit été commencé p
les Plines et les Seneques, et to
ceux qui voulurent les imiter. J
François sont arrivés au plus h

point : auront-ils des préservatifs assez puissans pour les empêcher de descendre ? L'exemple du bel-esprit est brillant, et contagieux d'autant plus, qu'il est peut-être moins difficile à suivre.

CHAPITRE IV.

Les loix du Goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle Nature.

Ce que c'est que la belle Nature.

DE tout ce qui précede, il s'ensuit que le Goût est, comme le Génie, une faculté naturelle, qui ne peut avoir pour objet légitime que la Nature elle-même, ou ce qui lui ressemble. Transportons-le maintenant au milieu des Arts, et voyons quelles sont les loix qu'il peut leur dicter.

I. LOI GÉNÉRALE DU GOUT.

Imiter la belle Nature.

Le Goût est la voix de l'amour de soi-même. Fait uniquement pour

jouir, il est avide de tout ce qui peut lui procurer quelque sentiment agréable. Or comme il n'y a rien qui nous flatte plus que ce qui nous approche de notre perfection, ou qui peut nous la faire espérer ; il s'ensuit, que notre Goût n'est jamais plus satisfait que quand on nous présente des objets, dans un degré de perfection, qui ajoute à nos idées, et semble nous promettre des impressions d'un caractere ou d'un degré nouveau, lesquelles tirent notre cœur de cette espece d'engourdissement où le laissent les objets auxquels il est accoutumé.

C'est pour cette raison que les beaux Arts ont tant de charmes pour nous. Quelle différence entre l'émotion que produit une histoire ordinaire, qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou communs ; et cette extase que nous cause la Poésie, lorsqu'elle nous enleve dans ces régions enchantées, où nous trouvons réalisés en quelque sorte les plus beaux fantômes de l'imagination ! L'Histoire nous fait languir dans une espece d'esclavage : et dans la Poésie, notre ame jouit avec

complaisance

complaisance de son élévation et de sa liberté. (*a*)

De ce principe il suit non-seulement que c'est la belle Nature que le Goût demande ; mais encore que la belle Nature est, selon le Goût, celle qui a 1.° le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt. 2.° Celle qui est en même-tems la plus parfaite en soi. Je suis cet ordre, parce que c'est le Goût qui nous mene dans cette matiere : *Id generatim pulchrum est, quod tum ipsius naturæ, tum nostræ convenit* (*b*).

(a) *Res gestæ et eventus qui veræ historiæ subjiciuntur, non sunt ejus amplitudinis in quâ anima humana sibi satisfaciat ; præsto est poësis quæ facta magis heroïca confingat..... Cùm historia vera, obviâ rerum satietate et similitudine, animæ humanæ fastidio sit, reficit eam poësis, inexpectata et varia et vicissitudinum plena canens.* Bacon. Organi. lib. 4.

(*b*) *Auctor dissert. de verâ et falsâ pulchritudine.* Delect. Epigr.

Nous disons que les Beaux Arts ont pour objet d'imiter la belle Nature, et non *que l'imitation est la source du plaisir des Arts et des Lettres*, deux propositions toutes différentes. Or la belle Nature est tout ce qui est aussi parfait en soi et aussi intéressant pour nous qu'il peut l'être. Tout ce qu'on peut dire de plus n'est qu'un développement de ce principe, où toutes les questions s'arrêtent en cette matiere. Faut-il tant de recherches pour reconnoître la belle Nature ? Il suffit de la voir. Est-ce la définition du bon qui en donne le goût ? Et sans le goût peut-on en avoir l'idée ?

Supposons que les regles n'existent point ; et qu'un Artiste philosophe soit chargé de les reconnoître et de les établir pour la premiere fois. Le point d'où il part est une idée nette et précise de ce dont il veut donner des regles. Supposons encore que cette idée se trouve dans la définition des Arts, telle que nous l'avons donnée : *Les Arts sont l'imitation de la belle nature.* Il se demandera ensuite, quelle est la fin de cette imitation ? Il sentira aisément que c'est de plaire, de remuer, de toucher, en un mot le plaisir. Il sait d'où il part : il sait où il va : il lui est aisé de régler sa marche.

Avant que de poser ses loix, il sera long-tems observateur. D'un côté il considérera tout ce qui est dans la Nature physique et morale ; les mouvemens du corps et ceux de l'ame, leurs especes, leurs degrés, leurs variations, selon les âges, les conditions, les situations. De l'autre côté, il sera attentif à l'impression des objets sur lui-même. Il observera ce qui lui fait plaisir ou peine, ce qui lui en fait plus ou moins, et comment, et pourquoi cette impression agréable ou désagréable est arrivée jusqu'à lui.

Il voit dans la Nature, des êtres animés, et d'autres qui ne le sont pas. Dans les êtres animés, il en voit qui raisonnent, et d'autres qui ne raisonnent pas. Dans ceux qui raisonnent, il voit certaines opérations qui supposent plus de capacité, plus d'étendue, qui annoncent plus d'ordre et de conduite.

Au-dedans de lui-même il s'apperçoit. 1.° Que plus les objets s'approchent de lui, plus il en est touché : plus ils s'en éloignent, plus ils lui sont indifférens. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéresse plus que celle d'un rocher : la mort d'un animal qui lui paroissoit tendre et fidelle, plus qu'un arbre déraciné : allant ainsi de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il est lui-même.

De cette premiere observation notre Législateur conclut, que la premiere qualité que doivent avoir les objets que nous présentent les Arts, c'est, qu'ils soient intéressans, c'est-à-dire, qu'ils aient un rapport intime avec nous. L'amour propre est le ressort de tous les mouvemens du cœur

humain. Ainsi il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous que l'image des passions et des actions des hommes ; parce qu'elles sont comme des miroirs, où nous voyons les nôtres, avec des rapports de différence ou de conformité.

L'Observateur a remarqué en second lieu, que ce qui donne de l'exercice et du mouvement à son esprit et à son cœur, qui étend la sphere de ses idées et de ses sentimens, avoit pour lui un attrait particulier. Il en a conclu que ce n'étoit point assez pour les Arts que l'objet qu'ils auroient choisi, fût intéressant, mais qu'il devoit encore avoir toute la perfection dont il est susceptible : d'autant plus que cette perfection même renferme des qualités entiérement conformes à la nature de notre ame et à ses besoins.

Notre ame est un composé de force et de foiblesse. Elle veut s'élever, s'agrandir ; mais elle veut le faire aisément. Il faut l'exercer, mais ne pas l'exercer trop. C'est le double avantage qu'elle tire de la perfection des objets que les Arts lui présentent.

Elle y trouve d'abord la variété, qui suppose le nombre et la diffé-

rence des parties, présentées à la fois, avec des positions, des gradations, des contrastes piquans. (Il ne s'agit point de prouver aux hommes les charmes de la variété. L'esprit est remué par l'impression des différentes parties qui le frappent toutes ensemble, et chacune en particulier, et qui multiplient ainsi ses sentimens et ses idées.

Ce n'est point assez de les multiplier, il faut les élever et les étendre. C'est pour cela que l'Art est obligé de donner à chacune de ces parties différentes, un degré exquis de force et d'élégance, qui les rende singulieres et les fasse paroître nouvelles. (*a*) Tout ce qui est commun, est ordinairement médiocre. Tout ce qui est excellent, est rare, singulier, et souvent nouveau. Ainsi, la variété et l'excellence des parties sont les deux ressorts qui agitent notre ame, et qui lui causent le plaisir qui accompagne le mouvement et l'action. Quel état plus délicieux que celui d'un homme qui res-

(*a*) Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, a dit M. de la Mothe, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire.

sentiroit à la fois les impressions les plus vives de la Peinture, de la Musique, de la Danse, de la Poésie, réunies toutes pour le charmer! Pourquoi faut-il que ce plaisir soit si rarement d'accord avec la vertu?

Cette situation qui seroit délicieuse, parce qu'elle exerceroit à la fois tous nos sens et toutes les facultés de notre ame, deviendroit désagréable, si elle les exerçoit trop. Il faut ménager notre foiblesse. La multitude des parties nous fatigueroit, si elles n'étoient point liées entr'elles par la régularité, qui les dispose tellement, qu'elles se réduisent toutes à un centre commun qui les unit. Rien n'est moins libre que l'Art, dès qu'il a fait le premier pas. Un Peintre qui a choisi la couleur ou l'attitude d'une tête, si c'est un Raphaël ou un Rubens, voit en même-tems les couleurs et les plis de la draperie qu'il doit jeter sur le reste du corps. Le premier connoisseur qui vit le fameux Torse (*a*) de Rome reconnut Hercule filant. Dans

(*a*) *Torse*, terme de sculpture qui se dit d'une figure tronquée qui n'a qu'un corps sans tête ou sans bras, ou sans jambes.

la Musique le premier ton fait la loi; et quoiqu'on paroisse s'en écarter quelquefois, ceux qui ont le jugement de l'oreille sentent aisément qu'on y tient toujours comme par un fil secret. Ce sont des écarts pindariques (*a*) qui deviendroient un délire, si on perdoit de vue le point d'où l'on est parti, et le but où on doit arriver.

L'unité et la variété produisent la symétrie et la proportion : deux qualités qui supposent la distinction et la différence des parties, et en même-tems un certain rapport de conformité entr'elles. La symétrie partage, pour ainsi dire, l'objet en deux, place au milieu les parties uniques, et à côté celles qui sont répétées : ce qui forme une sorte de balance et d'équilibre qui donne de l'ordre, de la liberté, de la grace à l'objet. La proportion

(*a*) Un écart est, lorsqu'on passe brusquement d'un objet à un autre qui en paroît entièrement séparé. Ces deux objets se sont trouvés liés dans l'esprit par des idées qu'on pourroit appeler *médiantes* : Mais comme ces idées ont paru peu importantes, et d'ailleurs assez faciles à suppléer, le Poëte ne les a point exprimées, et a saisi sans préparation l'objet qu'elles ont amené; ce qui fait paroître une sorte de vuide qu'on appelle Ecart.

va plus loin, elle entre dans le détail des parties qu'elle compare entr'elles et avec le tout, et présente sous un même point de vue l'unité, la variété et le concert agréable de ces deux qualités entr'elles. Telle est l'étendue de la loi du Goût par rapport au choix et à l'arrangement des parties des objets.

D'où il faut conclure, que la belle Nature, telle qu'elle doit être présentée dans les Arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées; c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence; et c'est le bon: qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre cœur et notre esprit.

Il est inutile, ce me semble, d'en-

trer ici dans une plus grande discussion, sur la nature du beau, et du bon : de faire voir que la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin : qu'un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvemens qui lui sont propres, et que la grace de ces mouvemens consiste dans la facilité jointe à la précision. Ces questions ne sont point de mon sujet. Il me suffit d'avoir marqué quel est le véritable objet des Arts, d'avoir montré qu'il a été le même dans tous les tems ; et que d'ailleurs tous les hommes polis l'ont toujours reconnu par la voix du sentiment qui dans ce genre, va beaucoup plus vîte et plus sûrement que la plus subtile Métaphysique. Homere, Virgile, Térence, Raphaël, Corneille, Le Brun, Racine ; malgré la différence des tems, des goûts, des génies, des gouvernemens, des climats, des mœurs, des langues, se sont tous réunis dans le point essentiel, qui est de peindre la Nature et de la choisir. Les uns l'ont fait avec force, les autres avec grace, quelques uns ont réuni la grace avec la force ; mais

tous, ils ont eu le même objet, qui étoit de montrer des choses parfaites en elles-mêmes, et en même-tems intéressantes pour les hommes à qui ils devoient les montrer. Cette perfection a consisté toujours, dans la variété, l'excellence, la proportion, la symétrie des parties, réunies dans l'ouvrage de l'Art aussi naturellement qu'elles le sont dans un Tout naturel. Et l'intérêt a consisté à faire voir aux hommes des choses qui eussent un rapport intime à leur être, soit pour l'augmenter, le perfectionner, en assurer la conservation ; soit pour le diminuer, l'affoiblir, ou le mettre en danger. Car ces deux especes de rapports sont également intéressantes pour les hommes : peut-être même que la seconde l'est plus que la premiere : on en verra la raison dans le chapitre qui suit. Si ce fond essentiel des Arts a été revêtu de différentes formes, dans les différens tems, chez les différens peuples qui ont des décences d'institutions, des préjugés, des modes, des caprices qui varient ; ces différences n'ont eu pour objet que l'accessoire, et jamais le fond des choses. Elles n'ont pas plus changé la

Nature dans les Arts, qu'elles n'ont pu la changer en elle-même.

CHAPITRE V.

II. LOI GÉNÉRALE DU GOUT.

Que la belle Nature soit bien imitée.

CETTE Loi a le même fondement que la premiere. Les Arts imitent la belle Nature pour nous charmer, en nous élevant à une sphere plus parfaite que celle où nous sommes : mais si cette imitation est imparfaite, le plaisir des Arts est nécessairement mêlé de déplaisir. On veut nous montrer l'excellent, le parfait, mais on le manque ; et on nous laisse des regrets. J'allois jouir d'un beau songe, un trait mal rendu m'éveille et me ravit mon bonheur.

L'imitation, pour être aussi parfaite qu'elle peut l'être, doit avoir deux qualités : l'exactitude et la liberté. L'une regle l'imagination, et l'autre l'anime.

Nous supposons en vertu de la pre-

miere Loi, que les modeles sont bien choisis, bien composés, et nettement tracés dans l'esprit. Quand une fois l'Artiste est arrivé à ce point, l'exactitude du pinceau n'est plus qu'une espece de méchanisme. Les objets ne se conçoivent même bien que quand ils sont revêtus des couleurs avec lesquelles ils doivent paroître au-dehors :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Ainsi tout est presque fini pour l'exactitude, quand le tableau idéal est parfaitement formé. Mais il n'en est pas de même de la liberté, qui est d'autant plus difficile à atteindre, qu'elle paroît opposée à l'exactitude. Souvent l'une n'excelle qu'aux dépens de l'autre. Il semble que la Nature se soit réservé à elle seule de les concilier, pour faire par-là reconnoître sa supériorité. Elle paroît toujours naive, ingénue. Elle marche sans étude et sans réflexion, parce qu'elle est libre : au lieu que les Arts liés à un modele, portent presque toujours les marques de leur servitude.

Les acteurs agissent rarement sur la

scene comme ils agiroient dans la réalité. Un Auguste du théâtre est tantôt embarrassé de sa grandeur, tantôt de ses sentimens. Et si dans la Comédie Crispin est plus vrai ; c'est que son rôle fabuleux approche davantage de sa condition réelle. Ainsi le grand principe pour imiter avec liberté dans les Arts, seroit de se persuader qu'on est à Trezene, qu'Hippolyte est mort, et qu'on est réellement Theramene. Alors l'action aura un autre feu et une autre liberté.

Paulùm interesse censes ex animo omnia
Ut fert natura facias, an de industria! (a)

C'est pour atteindre à cette liberté que les grands Peintres laissent quelquefois jouer leur pinceau sur la toile : tantôt, c'est une symétrie rompue, tantôt, un désordre affecté dans quelque petite partie ; ici, c'est un ornement négligé ; là, une tache légere, laissée à dessein : c'est la loi de l'imitation qui le veut :

A ces petits défauts marqués dans la peinture,
L'esprit avec plaisir reconnoît la Nature.

(a) *Terence Andr.*

Avant que de finir ce chapitre, qui regarde la vérité de l'imitation, examinons d'où vient que les objets qui déplaisent dans la Nature sont agréables dans les Arts : peut-être en trouverons-nous ici la raison.

Nous venons de dire que les Arts affectoient des négligences pour paroître plus naturels et plus vrai. Mais ce raffinement ne suffit pas encore, pour qu'ils nous trompent au point de nous les faire prendre pour la Nature elle-même. Quelque vrai que soit le tableau, le cadre seul le trahit : *in omni re procul dubio vincit imitationem veritas.* (*a*) Cette observation suffit pour résoudre le problême dont il s'agit.

Pour que les objets plaisent à notre esprit, il suffit qu'ils soient parfaits en eux-mêmes. Il les envisage sans intérêt : et pourvu qu'il y trouve de la régularité, de la hardiesse, de l'élégance, il est satisfait. Il n'en est pas de même du cœur. Il n'est touché des objets que selon le rapport qu'ils ont avec son avantage propre. C'est ce qui regle son amour ou sa

(*a*) Cic. de Or. III. 57.

haine. De-là il s'ensuit, que l'esprit doit être plus satisfait des ouvrages de l'art, qui lui offre le beau, qu'il ne l'est ordinairement de ceux de la Nature, qui a toujours quelque chose d'imparfait : et que le cœur au contraire, doit s'intéresser moins aux objets artificiels qu'aux objets naturels, parce qu'il a moins d'avantage à en attendre. Il faut développer cette seconde conséquence.

Nous avons dit que la vérité l'emportoit toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imitée la Nature, l'Art s'échappe toujours, et avertit le cœur, que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence : et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les Arts les objets qui étoient désagréables dans la Nature. Dans la Nature ils nous faisoient craindre notre destruction, ils nous causoient une émotion accompagnée de la vue d'un danger réel : et comme l'émotion nous plaît par elle-même, et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissoit de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'Art a réussi ;

en nous présentant l'objet qui nous effraie, et en se laissant voir en même-tems lui-même, pour nous rassurer et nous donner, par ce moyen, le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable. Et s'il arrive par un heureux effort de l'Art, qu'il soit pris un moment pour la Nature elle-même, qu'il peigne par exemple un serpent, assez bien pour nous causer les allarmes d'un danger véritable; cette terreur est aussitôt suivie d'un retour gracieux, où l'ame jouit de sa délivrance comme d'un bonheur réel. Aussi l'imitation est toujours la source de l'agrément. C'est elle qui tempere l'émotion, dont l'excès seroit désagréable. C'est elle qui dédommage le cœur, quand il a souffert l'excès.

Ces effets de l'imitation si avantageux pour les objets désagréables, se tournent entiérement contre les objets agréables par la même raison. L'impression est affoiblie: l'Art qui paroît à côté de l'objet agréable, fait connoître qu'il est faux. S'il est assez bien imité, pour paroître vrai, et pour que le cœur en jouisse un instant comme d'un bien réel; le retour, qui

suit, rompt le charme et rejette le cœur, plus triste, dans son premier état. Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, le cœur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts, que des désagréables. Aussi voit-on que les Artistes réussissent beaucoup plus aisément dans les uns que dans les autres. Dès qu'une fois les Acteurs sont arrivés à un bonheur constant, on les abandonne. Et si on est touché de leur joie dans quelques scenes qui passent vîte, c'est parce qu'ils sortent de quelque danger, ou qu'ils sont prêts d'y entrer. Il est vrai cependant qu'il y a dans les Arts des images gracieuses qui nous charment; mais elles nous feroient incomparablement plus de plaisir, si elles étoient réalisées : et au contraire, la peinture qui nous remplit d'une terreur agréable, nous feroit horreur dans la réalité.

Je sais bien qu'une partie de l'avantage des objets tristes dans les Arts, vient de la disposition naturelle des hommes, qui, étant nés foibles et malheureux, sont très-susceptibles de crainte et de tristesse : mais je n'ai point entrepris de montrer ici toutes les raisons que peuvent avoir des Ar-

tistes, pour choisir ces sortes d'objets : il me suffisoit de faire voir, que c'est l'imitation qui met les Arts en état de tirer avantage de cette disposition, qui est désavantageuse dans la Nature.

CHAPITRE VI.

Qu'il y a des regles particulieres pour chaque Ouvrage, et que le Goût ne les trouve que dans la Nature.

LE Goût est une connoissance des Regles par le sentiment. Cette maniere de les connoître est beaucoup plus fine et plus sûre que celle de l'esprit : et même sans elle, toutes les lumieres de l'esprit sont presque inutiles à quiconque veut composer. Vous savez votre art en géometre. Vous pouvez dire quelles en sont les loix. Vous pouvez même tracer un plan en général : mais voici un terrein avec quelques irrégularités, donnez-nous le plan qui lui convient le plus, eu égard aux tems, aux personnes, etc. ; votre spéculation est déconcertée.

Je sais que l'exorde d'un discours doit être clair, modeste, et intéressant. Mais quand je viendrai à l'application de la regle ; qui me dira si mes pensées, mes expressions, mes tours remplissent cette regle ? Qui

me dira où je dois commencer une image, où je dois la finir, la placer? L'exemple des grands Maîtres? Le sujet est neuf, ou s'il ne l'est pas, les circonstances le sont.

Il y a plus : vous avez fait un excellent ouvrage : les connoisseurs l'ont approuvé : l'esprit et le cœur ont été également contens. Est-ce assez? Sera-ce un modele pour un autre ouvrage? Non : la matiere est changée. Là, Œdipe mouroit de douleur : ici, Oreste vengé revit par la joie. Vous retiendrez seulement les points fondamentaux, qui sont, l'ordre et la symétrie. Mais il vous faut une autre disposition, un autre ton, d'autres regles particulieres, qui soient tirées du fond même du sujet. Le Génie peut les trouver, les présenter à l'Artiste : mais qui les choisira, qui les saisira? Le Goût, et le Goût seul. C'est lui qui guidera le Génie dans l'invention des parties; qui les polira : c'est lui, en un mot, qui sera l'Ordonnateur, et presque l'ouvrier.

Ces Regles particulieres vous effraient : où les trouver? Vous êtes Poëte, Peintre, Musicien; vous avez

un talent surnaturel : *ingenium ac mens divinior :* vous savez interroger le grand maître : les idées que vous devez exécuter sont quelque part ; et si vous voulez les trouver :

Respicere exemplar morum vitæque jubebo.

C'est ce livre dans lequel il faut savoir lire : c'est la Nature. Et si vous ne pouvez pas y lire par vous-même, je pourrois vous dire : *retirez-vous, le lieu est sacré.* Mais si l'amour de la gloire vous emporte ; lisez au moins les Ouvrages de ceux qui ont eu des yeux. Le sentiment seul vous fera découvrir ce qui avoit échappé aux recherches de votre esprit. Lisez les Anciens : imitez-les, si vous ne pouvez imiter la Nature.

Quoi, toujours imiter, dites-vous, toujours être esclave ? Créez donc : faites comme Homere, Milton, Corneille : montez sur le Trépied sacré pour y prononcer des Oracles. Le Dieu est sourd, il n'écoute point vos vœux ? Réduisez-vous donc à être, comme nous, admirateur de ceux que vous ne pouvez atteindre ; et souvenez-vous, qu'un petit nombre suffit pour créer des modeles au reste du genre humain.

On connoît la nature du Goût et ses loix : elles sont, comme on vient de le voir, entiérement d'accord avec la nature et les fonctions du Génie. Il ne s'agit plus que d'en faire l'application détaillée aux différentes especes d'Arts. Mais qu'on me permette de m'arrêter ici auparavant, pour tirer des conséquences de ce que nous venons de dire sur le Goût : elles ne peuvent être étrangeres à notre sujet.

CHAPITRE VII.

I. CONSÉQUENCE.

Qu'il n'y a qu'un bon Goût en général : et qu'il peut y en avoir plusieurs en particulier.

LA premiere partie de cette conséquence est prouvée par tout ce qui précede. La Nature est le seul objet du Goût : donc il n'y a qu'un seul bon Goût, qui est celui de la Nature. Les Arts mêmes ne peuvent être parfaits qu'en représentant la Nature : donc le Goût qui regne dans les Arts mêmes, doit être encore celui de la Nature. Ainsi il ne peut y avoir en général qu'un seul bon Goût, qui est celui qui approuve la belle Nature : et tous ceux qui ne l'approuvent point, ont nécessairement le Goût mauvais.

Cependant on voit des Goûts différens dans les hommes et dans les Nations qui ont la réputation d'être éclairées et polies. Serons-nous assez hardis, pour préférer celui que nous

avons à celui des autres, et pour les condamner? Ce seroit une témérité, et même une injustice; parce que les Goûts en particulier peuvent être différens, ou même opposés, sans cesser d'être bons en soi. La raison en est, d'un côté dans la richesse de la Nature; et de l'autre, dans les bornes du cœur et de l'esprit humain.

La Nature est infiniment riche en objets, et chacun de ces objets peut être considéré d'un nombre infini de manieres.

Imaginons un modele placé dans une salle de dessein. L'artiste peut le copier sous autant de faces, qu'il y a de points de vue d'où il peut l'envisager. Qu'on change l'attitude et la position de ce modele: voilà un nouvel ordre de traits et de combinaisons qui s'offre au dessinateur. Et comme cette position du même modele peut se varier à l'infini, et que ces variations peuvent encore se multiplier par les points de vue qui sont aussi infinis; il s'ensuit que le même objet peut être représenté sous un nombre infini de faces toutes différentes, et cependant toutes régulieres et entierement conformes à la Nature et au bon Goût.

Ciceron

Ciceron a traité la conjuration de Catilina en orateur, et en orateur Consul, avec toute la majesté et toute la force de l'éloquence jointe à l'autorité. Il prouve : il peint : il exagere : ses paroles sont des traits de feu. Salluste est dans un autre point de vue. C'est un historien qui considere l'événement sans passion : son récit est une exposition simple, qui n'inspire d'autre intérêt que celui des faits.

La Musique Françoise et l'Italienne ont chacune leur caractere. L'une n'est pas la bonne Musique : l'autre, la mauvaise. Ce sont deux sœurs, ou plutôt deux faces du même objet.

Allons plus loin encore; la Nature a une infinité de desseins que nous connoissons ; mais elle en a aussi une infinité que nous ne connoissons pas. Nous ne risquons rien de lui attribuer tout ce que nous concevons comme possible selon les loix ordinaires : *id est maximè naturale*, dit Quintilien, *quod fieri naturâ optimè patitur*. On peut former par l'esprit des êtres qui n'existent pas, et qui cependant soient naturels. On peut rapprocher ce qui est séparé, et séparer ce qui est uni dans la Nature. Elle se prête, à con-

dition qu'on saura respecter ses loix fondamentales ; et qu'on n'ira pas accoupler les serpens avec les oiseaux, ni les brebis avec les tigres. Les monstres sont effrayans dans la Nature, dans les Arts ils sont ridicules. Il suffit donc de peindre ce qui est vraisemblable ; on ne peut mener un Poëte plus loin.

Que Théocrite ait peint la naïveté riante des bergers : que Virgile y ait ajouté seulement quelques degrès d'élégance et de politesse ; ce n'étoit point une loi pour M. de Fontenelle. Il lui a été permis d'aller plus loin, et de se divertir par une jolie mascarade, en peignant la Cour en bergerie. Il a su joindre la délicatesse et l'esprit avec quelques guirlandes champêtres, il a rempli son objet. Il n'y a à reprendre dans son ouvrage que le titre qui auroit dû être différent de ceux de Théocrite et de Virgile. Son idée est fort belle : son plan est ingénieux : rien n'est si délicat que l'exécution : mais il lui a donné un nom qui nous trompe. Voilà la richesse de la Nature, ce me semble, assez établie.

Le même homme pouvoit-il faire usage à la fois de tous ces trésors ? La multitude n'auroit fait que le distraire

et l'empêcher de jouir. C'est pourquoi la Nature ayant fait des provisions pour tout le genre humain, devoit, par prévoyance, distribuer à chacun des hommes en particulier, une portion de goût, qui le déterminât principalement à certains objets. C'est ce qu'elle a fait, en formant leurs organes, de maniere qu'ils se portassent vers une partie, plutôt que sur le tout. Les ames bien conformées ont un Goût général pour tout ce qui est naturel, et en même temps, un amour de préférence, qui les attache à certains objets en particulier : et c'est cet amour qui fixe les talens, et qui les conserve en les fixant.

Qu'il soit donc permis à chacun d'avoir son Goût : pourvu qu'il soit pour quelque partie de la Nature. Que les uns aiment le riant, d'autres le sérieux ; ceux-ci le naïf, ceux-là le grand, le majestueux, etc. Ces objets sont dans la Nature, et s'y relevent par le contraste. Il y a des hommes assez heureux pour les embrasser presque tous. Les objets mêmes leur donnent le ton du sentiment. Ils aiment le sérieux dans un sujet grave ; l'enjoué, dans un sujet badin. Ils ont autant de

facilité à pleurer à la Tragédie, qu'ils en ont à rire à la Comédie : mais on ne doit point pour cela me faire, à moi, un crime, d'être resserré dans des bornes plus étroites. Il seroit plus juste de me plaindre.

On voit que les goûts ne peuvent être différens, sans cesser d'être bons, que quand leurs objets sont différens. Car s'ils ont le même objet, et que l'un l'approuve et l'autre le condamne; il y en aura un des deux qui sera mauvais : et si l'un l'approuve ou le condamne jusqu'à un certain degré, et que l'autre aille au-delà, ou reste en-deçà de ce degré, il y en aura un des deux qui sera moins fin, moins étendu, moins délicat, et qui sera, par conséquent, mauvais, au moins par comparaison avec l'autre qui est dans le point exquis.

CHAPITRE VIII.

II. CONSÉQUENCE.

Les Arts étant imitateurs de la Nature, c'est par la comparaison qu'on doit juger des Arts.

Deux manieres de comparer.

SI les beaux Arts ne présentoient qu'un spectacle indifférent, qu'une imitation froide de quelque objet qui nous fût entiérement étranger, on en jugeroit comme d'un portrait, en le comparant seulement avec son modele. (*a*) Mais comme ils sont faits pour nous plaire, ils ont besoin du suffrage du cœur, aussi bien que de celui de la raison.

Il y a le beau, le parfait idéal de la Poésie, de la Peinture, de tous les autres Arts. On ne peut concevoir par

(*a*) On ne veut point dire ici que tout le mérite d'un portrait consiste dans sa *ressemblance* avec son modele ; à moins que le mot de *ressemblance* ne comprenne non-seulement les principaux traits, qui font dire qu'un portrait ressemble ; mais encore tout ce que l'art du Peintre emploie ou peut employer, afin que son ouvrage soit pris pour la nature même.

l'esprit la Nature parfaite et sans défaut, de même que Platon a conçu sa République, Xenophon sa Monarchie, Ciceron son Orateur. Comme cette idée seroit le point fixe de la perfection ; les rangs des Ouvrages seroient marqués par le degré de proximité ou d'éloignement qu'ils auroient avec ce point. Mais s'il étoit nécessaire d'avoir cette idée ; comme il faudroit l'avoir non-seulement pour tous les genres, mais encore pour tous les sujets, dans chaque genre ; combien compteroit-on d'Aristarques ?

Nous pouvons bien suivre un Auteur, ou même courir devant lui dans sa matiere, jusqu'à un certain point. Le sujet bien connu, nous fait entrevoir du premier coup-d'œil certains traits qui sont si naturels et si frappans, qu'on ne peut les omettre dans la composition : l'Auteur les a mis en œuvre, et nous lui en savons gré. Il en a employé d'autres, que nous n'avions pas apperçus : mais nous les avons reconnus pour être de la Nature : et en conséquence, nous lui avons accordé un nouveau degré d'estime. Il fait plus, il nous montre des traits que nous n'avions pas cru possi-

bles, et il nous force de les approuver encore, par la raison qu'ils sont naturels, et pris dans le sujet : c'est Corneille qui a peint de tête : il avoit des mémoires secrets sur la sublime Nature : nous avouons tout : nous admirons. Il nous a élevé avec lui, et emporté dans la sphere qu'il habite : nous y sommes. Qui de nous sera assez hardi pour assurer qu'il est encore des dégrés au-delà : que le Poëte s'est arrêté en chemin ; qu'il n'a pas eu les ailes assez fortes pour arriver au but? Il faudroit avoir mesuré l'espace au moins des yeux.

Cet Ouvrage a des défauts : c'est un jugement qui est à la portée de la plupart. Mais, *cet ouvrage n'a pas toutes les beautés dont il est susceptible :* c'en est un autre, qui n'est réservé qu'aux esprits du premier ordre. On sent, après ce qu'on vient de dire, la raison de l'un et de l'autre. Pour porter le prémier jugement, il suffit de comparer ce qui a été fait, avec les idées ordinaires, qui sont toujours avec nous, quand nous voulons juger des Arts, et qui nous offrent des plans, au moins ébauchés, où nous pouvons reconnoître les principales fautes de l'exécu-

tion. Au lieu que pour le second, il faut avoir compris toute l'étendue possible de l'art, dans le sujet choisi par l'Auteur. Ce qui est à peine accordé aux plus grands Génies.

Il y a une autre espece de comparaison, qui n'est point de l'Art avec la belle Nature. C'est celle des différentes impressions que produisent en nous les différens Ouvrages du même Art, dans la même espece. C'est une comparaison qui se fait par le Goût seul : au lieu que l'autre se fait par l'esprit. Et comme la décision du Goût, aussi bien que celle de l'esprit, doit être fondée sur le choix et la qualité des objets qu'on imite, et sur la maniere dont ils sont imités ; (*a*) on a dans cette décision du Goût celle de l'esprit même.

Je lis les Satires de Despréaux. La premiere me fait plaisir. Ce sentiment prouve qu'elle est bonne : mais il ne prouve point qu'elle soit excellente. Je continue : mon plaisir s'augmente à mesure que j'avance : le génie de l'Auteur s'éleve de plus en plus, jusqu'à la neuvieme : mon Goût s'éleve

(*a*) Voyez les chap. 4 et 5.

avec lui. L'Auteur n'a pu s'élever plus haut : mon Goût est resté au même point que son Génie. Ainsi le degré du sentiment que cette Satire m'a fait éprouver, est ma regle, pour juger de toutes les autres Satires.

Vous avez l'idée d'une Tragédie parfaite. Il n'y a point de doute que ce ne soit celle qui touche le plus vivement, et le plus long-temps le Spectateur. Lisez le moins parfait de tous les Œdipes que nous avons. Vous l'avez lu, et il vous a touché. Prenez-en un autre, et allez ainsi par ordre, jusqu'à ce que vous soyez arrivé à celui de Sophocle, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de la Muse tragique, et le modele des regles mêmes.

Vous avez remarqué dans l'un, des hors-d'œuvres qui vous détournent : dans l'autre, des déclamations qui vous réfroidissent : dans celui-ci, un style bouffi et une fausse majesté : dans celui-là, des beautés forcées pour tenir place de celles qu'on a rejetées, crainte d'être copiste. D'un autre côté, vous avez vu dans Sophocle, une action qui marche presque seule et sans Art. Vous avez senti l'émotion qui croît à chaque scene ; le style qui est noble

et sage vous éleve, sans vous distraire. Vous êtes attaché au sort du malheureux Œdipe ? vous le pleurez, et vous aimez votre douleur. Souvenez-vous de l'espece et du degré de sentiment que vous avez éprouvé : ce sera dorénavant votre regle. Si un autre Auteur étoit assez heureux pour y ajouter encore, votre Goût en deviendroit plus exquis et plus élevé : mais en attendant, ce sera sur ce degré, que vous jugerez les autres Tragédies ; et elles seront bonnes ou mauvaises, plus ou moins, selon le degré de proximité ou d'éloignement qu'elles auront avec ces degrés, et cette suite de sentimens que vous avez éprouvés.

Faisons encore un pas : tâchons d'approcher de ce beau idéal qui est la loi suprême. Lisons les plus excellens ouvrages dans le même genre, nous sommes touchés de l'enthousiasme et des emportemens d'Homere, de la sagesse et de la précision de Virgile. Corneille nous a enlevés par sa noblesse, et Racine nous a charmés par sa douceur. Faisons un heureux mélange des qualités uniques de ces grands hommes : nous formerons un modele idéal supérieur à tout ce qui

est ; et ce modele sera la regle souveraine et infaillible de toutes nos décisions. C'est ainsi que les Stoïciens avoient la mesure de la sagesse humaine dans le Sage qu'ils imaginoient : et que Juvenal trouvoit les plus grands Poëtes, au-dessous de l'idée qu'il avoit conçue de la poésie, par un sentiment que ses termes ne pouvoient exprimer :

Qualem neque nostra tulerunt, et sæpe ferunt.

CHAPITRE IX.

III. CONSÉQUENCE.

Le Goût de la Nature étant le même que celui des Arts, il n'y a qu'un seul Goût qui s'étend à tout, et même sur les mœurs.

L'ESPRIT saisit sur le champ la justesse de cette conséquence. En effet, qu'on jette les yeux sur l'histoire des Nations, on verra toujours l'humanité et les vertus civiles, dont elle est la mere, à la suite des beaux Arts. C'est par-là qu'Athenes fut l'école de la délicatesse; que Rome, malgré sa férocité originaire, s'adoucit; que tous les peuples, à proportion du commerce qu'ils eurent avec les Muses, devinrent plus sensibles et plus bienfaisans.

Il n'est pas possible que les yeux les plus grossiers, voyant chaque jour les chefs-d'œuvres de la Sculpture et de la Peinture, ayant devant eux des édifices superbes, et réguliers; que les Génies les moins disposés à la vertu et aux graces, à force de lire des ou-

vrages pensés noblement, et délicatement exprimés, ne prennent une certaine habitude de l'ordre, de la noblesse, de la délicatesse. Si l'Histoire fait éclore des vertus; pourquoi la prudence d'Ulisse, la valeur d'Achille n'allumeroient-elles pas le même feu? Pourquoi les graces d'Anacréon, de Bion, de Moscus n'adouciroient-elles pas nos mœurs? Pourquoi tant de spectacles, où le noble se trouve réuni avec le gracieux, ne nous donneroient-ils pas le Goût du beau, du décent, du délicat? (*a*) Nos peres, et nos peres savans, battoient des mains aux représentations comiques de nos saints Mysteres; un paysan aujourd'hui en sentiroit l'indécence.

(*a*) Un homme, dit Plutarque, qui aura appris dès son enfance la vraie Musique, telle qu'on doit l'enseigner à la jeunesse, ne peut manquer d'avoir un goût ami du bon, et par conséquent ennemi du mauvais, même dans les choses qui n'appartiennent point à la Musique; il ne se déshonorera jamais par une bassesse. Il sera aussi utile à sa patrie, que réglé dans sa conduite privée: et il n'y aura pas une de ses actions, ni de ses paroles qui ne soit mesurée, et qui n'ait dans toutes les circonstances des temps, et des lieux, le caractere de la décence, de la modération, de l'ordre. *Μυτί ἔργῳ μητὶ λογῷ χρώμενος ἀνεμμαστῶ σοζῶν. ἀεὶ καιπαντάχου τὸ πρέπον, καὶ σῶφρον, καὶ κόσμιον*, de Musica.

Tel est le progrès du Goût ; le Public se laisse prendre peu à peu par les exemples. A force de voir, même sans remarquer, on se forme insensiblement sur ce qu'on a vu. Les grands Artistes exposent dans leurs ouvrages les traits de la belle Nature : ceux qui ont eu quelque éducation, les approuvent d'abord ; le peuple même en est frappé. On s'applique le modele sans y penser. On retranche peu à peu ce qui est de trop : on ajoute ce qui manque. Les façons, les discours, les démarches extérieures se sentent d'abord de la réforme : elle passe jusqu'à l'esprit. On veut que les pensées, quand elles sortiront au-dehors, paroissent justes, naturelles, et propres à nous mériter l'estime des autres hommes. Bientôt le cœur s'y soumet aussi, on veut paroître bon, simple, droit : en un mot, on veut que tout Citoyen s'annonce par une expression vive et gracieuse, également éloignée de la grossiereté et de l'affectation : deux vices aussi contraires au goût dans la société, qu'ils le sont dans les Arts. Car le Goût a partout les mêmes regles. Il veut qu'on ôte tout ce qui peut faire une impression fâcheuse, et qu'on offre tout ce

qui peut en produire une agréable. Voilà le principe général. C'est à chacun à l'étudier selon sa portée, et à en tirer des conclusions pratiques : plus on les portera loin, plus le goût aura de finesse et d'étendue.

Si on pratiquoit la Religion chrétienne comme on la croit, elle feroit, en un moment, ce que les Arts ne peuvent faire qu'imparfaitement, et avec des années et quelquefois des siecles. Un parfait Chrétien est un citoyen parfait. Il a le dehors de la vertu, parce qu'il en a le fonds. Il ne veut nuire à qui que ce soit, et veut obliger tout le monde ; et en prend efficacement tous les moyens possibles.

Mais comme le plus grand nombre n'est chrétien que par l'esprit; il est très - avantageux pour la vie civile, qu'on inspire aux hommes des sentimens qui tiennent quelque lieu de la charité évangélique. Or ces sentimens ne se communiquent que par les Arts, qui, étant imitateurs de la Nature, nous rapprochent d'elle, et nous présentent pour modeles, sa simplicité, sa droiture, sa bienfaisance qui s'étend également à tous les hommes.

CHAPITRE X.

IV. ET DERNIERE CONSÉQUENCE.

Combien il est important de former le Goût de bonne heure, et comment on devroit le former.

IL ne peut y avoir de bonheur pour l'homme, qu'autant que ses goûts sont conformes à sa raison. Un cœur qui se révolte contre les lumieres de l'esprit, un esprit qui condamne les mouvemens du cœur, ne peuvent produire qu'une sorte de guerre intestine, qui empoisonne tous les instans de la vie. Pour assurer le concert de ces deux parties de notre ame, il faudroit être aussi attentif à former le Gout, (*a*) qu'on l'est à former la raison. Et même, comme celle-ci perd rarement

(*a*) Nous prenons ici le Goût de même que dans le chapitre précédent, c'est-à-dire, dans sa plus grande étendue, comme un sentiment qui nous porte à ce qui nous paroît bon, ou nous détourne de ce qui nous paroît mauvais. En ce sens, il peut s'appeler, Goût, dans ses commencemens; Passion, dans ses progrès; et Fureur ou Folie, dans ses excès.

les droits, et qu'elle s'explique presque toujours assez, lors même qu'on ne l'écoute point; il semble que le Goût devroit mériter la premiere et la plus grande attention; d'autant plus, qu'il est le premier exposé à la corruption, le plus aisé à corrompre, le plus difficile à guérir, et qu'enfin il a le plus d'influence sur notre conduite.

Le bon Goût est un amour habituel de l'ordre. Il s'étend comme nous venons de le dire, sur les mœurs aussi-bien que sur les ouvrages d'esprit. La symétrie des parties entre elles et avec le tout, est aussi nécessaire dans la conduite d'une action morale que dans un tableau. Cet amour est une vertu de l'ame qui se porte à tous les objets, qui ont rapport à nous, et qui prend le nom de Goût dans les choses d'agrément, et retient celui de vertu lorsqu'il s'agit des mœurs. Quand cette partie est négligée dans l'âge le plus tendre, on sent assez quelles en doivent être les suites.

Si on jugeoit des goûts et des passions des hommes, moins par leur objet et par les forces qu'elles font mouvoir pour y arriver, que par le trouble qu'elles portent dans l'ame;

on verroit que les âges n'y mettent pas plus de différence que les conditions. La colere d'un homme privé n'est pas, de soi, moins violente que celle d'un Roi, quoique les effets extérieurs en soient moins terribles. Un pere rit des dépits, de l'ambition, de l'avidité d'un enfant qui sort du berceau : ce n'est qu'une étincelle, il est vrai, mais une étincelle, à qui il ne manque que la matiere, pour être un incendie. L'impression se fait sur les organes : le pli se prend : et quand on veut le réformer dans la suite, on y trouve une résistance qu'on rejette sur la nature, et qu'on devroit imputer à l'habitude.

Quand dans les premiers jours de la vie, l'ame comme étonnée de sa prison, demeure quelque temps dans une espece de stupidité et d'engourdissement ; ce n'est pas une preuve qu'elle ne s'éveille que quand elle commence à raisonner. Elle s'agite bientôt par les desirs qui naissent du besoin : les organes l'avertissent de donner ses ordres : et le commerce du corps avec l'ame s'établit par les impressions réciproques de l'un sur l'autre. L'ame reconnoît dès-lors en silence toutes ses

facultés : elle les prépare et les met en jeu. Elle amasse par le ministere des yeux, des oreilles, du tact, et des autres sens, les connoissances et les idées qui sont comme les provisions de la vie. Et comme dans ces acquisitions, c'est le sentiment qui regne et qui agit seul; il doit avoir fait déjà des progrès infinis, avant que la raison ait fait seulement le premier pas.

Peuvent-ils être indifférens ces progrès, qui sont si souvent contraires aux intérêts de la Raison, qui troublent sans cesse son empire, et ont assez de force, ou pour la rendre esclave, ou pour la dépouiller d'une partie de ses droits ? Et s'ils ne sont rien moins qu'indifférens; seroit-il possible, qu'il n'y eût pas de moyen pour les régler, ou pour les prévenir? On le croiroit presque, à en juger par le peu de soin qu'on donne ordinairement aux quatre ou cinq premieres annés de l'enfance. Toute l'attention se termine aux besoins du corps. On ne songe point que c'est dans ce temps que les organes achevent de prendre cette consistance, qui prépare les caracteres et même les talens : et qu'une partie de la conformation de ces organes dépend des

ébranlemens et des impressions qui viennent de l'ame.

Tant que l'ame ne s'exerce que par le sentiment, c'est le Goût seul qui la mene : elle ne délibere point; parce que l'impression présente la détermine. C'est de l'objet seul qu'elle prend la loi. Il faudroit donc lui présenter dans ces temps une suite d'objets, capables de ne produire que des sentimens agréables et doux, (*a*) et lui dérober la connoissance de tous ceux dont on ne pourroit la détourner, qu'en la jettant dans la tristesse ou l'impatience : et par là, on formeroit peu à peu dans l'homme, dès sa plus tendre enfance, l'habitude de la gaieté, qui fait son propre bonheur, et celle de la douceur, qui doit faire celui des autres.

Quand l'homme commence à sortir de cet état de servitude où il est retenu par les objets extérieurs, et qu'il entre en possession de lui-même par la raison et par la liberté; on ne songe d'or-

(*a*) La joie accompagne toujours un cœur bienfaisant, c'est par elle que l'ame s'épanouit en quelque sorte, et répand, sur ce qui l'environne le bonheur dont elle jouit. Au lieu que la tristesse, qui ronge le cœur, le porte à se venger sur les autres de la douleur qu'il ressent.

dinaire qu'à lui cultiver l'esprit. On oublie encore entiérement le Goût : ou si l'on y pense, c'est pour le détruire en voulant le forcer. On ne sait point que c'est la partie de notre ame qui est la plus délicate, celle qui doit être maniée avec le plus d'art. Il faut feindre de le suivre lors même qu'on veut le redresser, et tout est perdu, s'il sent la main qui le réduit :

. . . . . Tunc fallere solers
Apposita intortos extendit regula mores.

C'étoit le grand et très-rare talent de celui que Perse avoit pour maître.

Aussitôt qu'un enfant ouvre les yeux de l'esprit, et qu'il voit l'Univers ; le Ciel, les astres, les plantes, les animaux, tout ce qui l'environne le frappe, il faît mille questions : il veut savoir tout. C'est la nature qui le pousse, qui le guide : et elle le guide bien. Il est juste que le nouveau citoyen qui arrive dans le monde, connoisse d'abord sa demeure, et ce qu'on y a préparé pour lui. Il faudroit suivre ce rayon de lumiere, satisfaire cette curiosité, la piquer de plus en plus par le succès. Mais on l'arrête, on l'étouffe en naissant, pour lui substituer une triste contrainte

qui jette l'esprit dans des travaux que le dégoût rend infructueux et qui éteignent quelquefois pour toujours, cette curiosité que la nature avoit destinée à être l'aiguillon de l'esprit et le germe des sciences.

On met à l'entrée des études précisément ce qui peut en détourner les enfans, ou les en dégoûter : des regles abstraites, des maximes seches, des principes généraux, de la métaphysique. Sont-ce là les jouets de l'enfance? Les Arts ont deux parties : la spéculation et la pratique ; l'une peut aller avant l'autre, pourvu qu'on ne les sépare point pour toujours. Que ne leur donne-t-on d'abord celle qui est le plus à leur portée, qui est la plus conforme à leur caractere et à leur âge, ce qui a le plus d'objets sensibles, qui donne le plus de jeu et de mouvement à l'esprit ; en un mot, celle qui promet le moins de peine et le plus de succès ? (*a*)

(*a*) « M. l'Abbé B. dit M. Schlegel, nous donne » un conseil rare pour former de bonne heure le » goût. Comment a-t-il pu ne pas en sentir le faux, » qui est sensible, soit qu'on considere les dispo- » sitions de la Nature, la constitution de la société » civile, les mœurs, etc. On pourroit se conten- » ter d'une plaisanterie pour lui répondre ; mais

Car c'est le succès qui nourrit le goût : et le succès et le goût annoncent le talent. Ces trois choses ne se séparent jamais. De sorte que si après avoir essayé d'une route pendant quelque temps, l'esprit ne s'y plaît pas ; c'est une marque qu'elle n'est point faite pour le mener à la gloire. En vain emploieroit-on la contrainte ; elle ne feroit que diminuer encore le goût, et enlaidir les objets. La seule ressource, si on ne veut point y renoncer abso-

---

» comme il a donné à ses idées un air de proba-
» bilité, je traiterai cette matiere dans ma seconde
» dissertation.

Or voici le précis de cette dissertation. « Le
» goût étant un sentiment, M. S. pense qu'on ne
» sauroit s'y prendre trop tôt pour le former. Il
» trouve la méthode que propose l'Auteur, non-
» seulement dangereuse pour les mœurs, mais
» aussi pour les Lettres. Selon lui elle formera bien
» des Anacréons, des Catulles, des Chaulieux,
» etc. mais jamais des Poëtes qui osent s'élever au
» tragique, au terrible, au sublime. M. Schlegel
» s'éleve avec force contre l'éducation la plus gé-
» néralement suivie, et il en montre les inconvé-
» niens. Il pense qu'il n'est gueres possible de domp-
» ter l'enfant, sans lui infliger la douleur. Toute-
» fois le meilleur moyen qu'il indique pour former
» le goût de l'enfant est de le rendre attentif aux
» beautés et aux phénomenes de la Nature. » Cette conclusion ne semble-t-elle pas d'accord avec ce qui est attaqué ? Peut-on mener au goût par la contrainte, c'est-à-dire, par le déplaisir et par le dégoût ?

lument, c'est de les présenter sous une autre face. Et s'ils ne plaisent point encore, il vaut beaucoup mieux les abandonner pour toujours, que d'occasionner par l'obstination une suite de sentimens qui pourroit faire perdre à l'ame sa gaieté et sa douceur, deux vertus qu'aucun talent de l'esprit ne sauroit payer.

On ne peut tenter une autre voie. Les talens sont aussi variés que les besoins de la vie humaine ; la Nature y a pourvu ; et en mere bienfaisante, elle ne produit aucun homme, sans le doter de quelque qualité utile, qui lui sert de récommandation auprès des autres hommes. C'est cette qualité qu'il faut reconnoître et cultiver, si on veut voir fructifier les soins de l'éducation. Autrement, on va contre les intentions de la Nature qui résiste constamment au projet, et le fait presque toujours échouer.

TROISIEME

TROISIEME PARTIE.

OU LE PRINCIPE DE L'IMITATION EST VÉRIFIÉ PAR SON APPLICATION AUX DIFFÉRENS ARTS.

CETTE Partie sera divisée en trois Sections, dans lesquelles on prouvera que les regles de la Poésie, de la Peinture, de la Musique et de la Danse, sont renfermées dans l'imitation de la belle Nature.

SECTION PREMIERE.

L'ART POÉTIQUE EST RENFERMÉ DANS L'IMITATION DE LA BELLE NATURE.

CHAPITRE I.

Où on réfute les opinions contraires au principe de l'Imitation.

SI les preuves que nous avons données jusqu'ici ont été trouvées suffisantes pour fonder le principe de l'imitation ; il est inutile de nous arrêter à réfuter les différentes opinions des Auteurs sur l'essence de la Poésie: et si nous nous y arrêtons un moment, ce sera moins pour les combattre en regle, que pour en donner un court exposé, qui suffira pour lever tous les scrupules qu'elles auroient pu faire naître dans l'esprit du lecteur.

Quelques-uns ont prétendu que

l'essence de la Poésie étoit la fiction. Il ne s'agit que d'expliquer le terme, et de convenir de sa signification. Si par *fiction*, ils entendent la même chose que *feindre*, ou *fingere* chez les Latins ; le mot de *fiction* ne doit signifier que l'imitation artificielle des caracteres, des moeurs, des actions, des discours, etc. tellement que *feindre* sera la même chose que *représenter*, *imiter* ou plutôt *contrefaire* : alors cette opinion rentre dans celle que nous avons établie.

S'ils resserrent la signification de ce terme, et que par *fiction*, ils entendent le ministere des Dieux que le poëte fait intervenir pour mettre en jeu les ressorts secrets de son poëme ; il est évident que la fiction n'est pas essentielle à la Poésie, parce qu'autrement la Tragédie, la Comédie, la plupart des Odes cesseroient d'être de vrais poëmes, ce qui seroit contraire aux idées les plus universellement reçues.

Enfin si par *fiction* on veut signifier les figures qui prêtent de la vie aux choses inanimées, et des corps aux choses insensibles, qui les font parler et agir, telles que font les métaphores

Et si elle suffisoit, la Poésie ne seroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre transposition feroit paroître :

Eripias si
Tempora certa modosque et quod prius ordine verbum est,
Posterius facias, præponens ultima primis. (a)

alors le masque est levé : on reconnoît la Prose toute simple et toute nue, le Poëte n'est plus.

Il n'en est pas ainsi de la vraie Poésie. On a beau renverser l'ordre, déranger les mots, rompre la mesure ; elle perd l'harmonie, il est vrai ; mais elle ne perd point sa mesure. La Poésie des choses reste toujours ; on la retrouve dans ses membres dispersés :

Invenias etiam disjecti membra Poëtæ.

Cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un Poëme sans versification, ne seroit pas un Poëme. Nous l'avons dit, les mesures et l'harmonie sont les couleurs, sans lesquelles la Poësie n'est qu'une estampe. Le tableau représentera, si vous le voulez,

(a) *Ibid.*

les contours ou la forme, et tout au plus les jours et les ombres locales; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'Art.

La troisieme opinion est celle qui met l'essence de la Poésie dans l'Enthousiasme.

Nous l'avons défini dans la premiere Partie, et nous en avons marqué les fonctions, qui s'étendent également à tous les beaux Arts. Il convient même à la Prose; puisque la passion avec tous ses degrés ne monte pas moins dans les tribunes que sur les théâtres. Ciceron veut que l'Orateur soit ardent comme la foudre, véhément comme un orage, rapide comme un torrent, qu'il se précipite, qu'il renverse tout par son impétuosité. *Vehemens ut procella, excitatus ut torrens, incensus ut fulmen, tonat, fulgurat, et rapidis eloquentiæ fluctibus cuncta proruit et proturbat:* l'Enthousiasme poétique a-t-il rien de plus emporté ou de plus violent? et quand Periclés,

Tonnoit et foudroyoit et renversoit la Grece.

l'Enthousiasme régnoit-il dans ses dis-

cours avec moins d'empire que dans les Odes Pindariques ?

Mais ce grand feu ne se soutient pas toujours dans l'Oraison. Se soutient-il dans la Poésie ? Et s'il falloit qu'il se soutînt, combien de vrais Poëmes cesseroient d'être tels. La Tragédie, l'Epopée, l'Ode même ne seroient poétiques que dans quelques endroits frappans : dans le reste, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auroient plus le caractere distinctif de la Poésie.

On cite en faveur de l'Enthousiasme le fameux passage d'Horace :

Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
Magna sonaturum, det nominis hujus honorem.

Ce passage ne décide point la question. Il ne s'y agit point de la nature de la Poésie, mais des qualités d'un Poëte parfait. Deux choses aussi différentes que le sont le Peintre et son tableau. En second lieu, supposé que ces vers doivent s'entendre de la nature de la Poésie, ils n'établissent pas nécessairement l'opinion dont il s'agit. Aristote, qui fait consister l'essence de la Poésie dans l'imitation, n'exige pas

moins qu'Horace, ce génie, cette fureur divine (a).

Enfin Horace n'avoit pas dessein dans cet endroit de définir exactement la Poésie. Il en prend une partie sans vouloir embrasser le tout. C'est une de ces définitions qui ne sont ni toutes vraies ni toutes fausses, et qu'on emploie quand on veut fermer la bouche à ceux qu'on ne daigne pas réfuter sérieusement : c'étoit précisément le cas où se trouvoit le Poëte.

Quelques Censeurs d'un mérite médiocre, que l'intérêt personnel avoit, peut-être, animés contre ses Satyres, lui avoient reproché d'être un Poëte mordant. Horace leur répond à la maniere de Socrate, moins pour les instruire que pour leur montrer leur ignorance. Il les arrête dès le premier mot : et veut leur faire entendre qu'ils ne savent pas même ce que c'est que Poësie : et pour cela, il en trace un portrait qui ne convient nullement à ce qu'ils avoient appelé *Poésie mordante*. Pour confirmer cette idée et augmenter leur embarras, il cite l'o-

(a) Εστιν ἐυφυοῦς ἡ ποιητικη και μανικου. Poët. cap. 17.

pinion de quelques-uns qui ont mis en question, si la Comédie étoit un *juste* Poëme, *quidam quæsivêre.* Cela posé: il est clair qu'Horace ne pensoit à rien moins qu'à définir rigoureusement la Poésie; mais seulement à marquer ce qu'elle a de plus grand et de plus éblouissant, et qui convenoit le moins à ses satyres: et qu'ainsi, ce seroit s'abuser que de vouloir mesurer toutes les especes de poëmes sur cette prétendue définition.

Mais, dira-t-on, l'Enthousiasme et le sentiment sont une même chose, et le but de la Poésie est de produire le sentiment, de toucher, de plaire. D'ailleurs le Poëte ne doit-il pas éprouver lui-même le sentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle conclusion tirer de-là? Que les sentimens et l'Enthousiasme sont le principe et la fin de la Poésie: en sera-ce l'essence? Oui, si l'on veut que la cause et l'effet, la fin et le moyen soient la même chose; car il s'agit ici de précision.

Tenons-nous-en donc à l'imitation, qui est d'autant plus probable, qu'elle renferme l'enthousiasme, la fiction, la versification même, comme des moyens nécessaires pour imiter par-

faitement les objets. On l'a vu jusqu'ici et on le verra de plus en plus dans le détail qui va suivre.

CHAPITRE II.

Les Divisions de la Poésie se trouvent dans l'Imitation.

LA vraie Poésie consistant essentiellement dans l'Imitation ; c'est dans l'Imitation même que doivent se trouver ses différentes divisions (*a*).

Les hommes acquierent la connoissance de ce qui est hors d'eux-mêmes, par les yeux ou par les oreilles : parce qu'ils voient les choses eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double maniere de

(*a*) « Ceci n'est-il pas, dit M. Schlegel, un cercle vicieux ! L'Auteur veut prouver que l'essence » de la Poésie est dans l'imitation, parce que l'imitation renferme les regles et les divisions de la » Poésie. Il pose en these ce qu'il veut prouver. »

Le cercle vicieux n'est que quand une des deux parties n'est point prouvée d'ailleurs. Or voici comme on a procédé : S'il est vrai que l'essence de la Poésie est dans l'imitation, les divisions de la Poésie doivent être aussi dans l'imitation. Or nous croyons avoir prouvé ci-devant que l'imitation est l'essence de la Poésie : donc etc.

connoître, produit la premiere division de la Poésie, et la partage en deux especes, dont l'une est Dramatique, où nous voyons les choses représentées devant nos yeux, où nous entendons les discours directs des personnes qui agissent; l'autre Epique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous mêmes directement, où tout nous est raconté :

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur. (a)

Si de ces deux especes on en forme une troisieme qui soit mixte, c'est-à-dire, mêlée de l'Epique et du Dramatique, où il y ait du spectacle et du récit; toutes les regles de cette troisieme espece seront contenues dans celles des deux autres.

Cette division, qui n'est fondée que sur la maniere dont la Poésie montre les objets, est suivie d'une autre, qui est prise dans la qualité des objets mêmes que traite la Poésie.

Depuis la divinité jusqu'aux derniers insectes, tout ce à quoi on peut supposer de l'action, tout est soumis à la Poésie, parce qu'il l'est à l'imitation.

(a) Hor. de Arte poet.

Ainsi, comme il y a des Dieux, des Rois, de simples Citoyens, des Bergers, des Animaux, et que l'Art s'est plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraisemblables; il y a aussi des Opéra, des Tragédies, des Comédies, des Pastorales, des Apologues. C'est la seconde division, dont chaque membre peut être encore sous-divisé, selon la diversité des objets, quoique dans le même genre (a).

Toutes ces especes ont leurs regles particulieres, que nous examinerons en détail par rapport à nos vues. Mais comme il y en a aussi qui leur sont communes, soit pour les fonds des choses, soit pour la forme du style poétique; nous commencerons par les générales, et nous prouverons qu'elles sont toutes renfermées dans l'exemple de la belle Nature.

(a) « Dans ma VI. Dissertation, dit encore M. » Schlegel, je démontre que cette division est plus » éblouissante que solide, et ne peut être admise, a » moins de retrancher plusieurs especes de poésie.

On la croit solide et nullement ébloussante; puisque ce n'est que l'énumeration simple des principales especes connues, auxquelles toutes les autres, s'il y en a qui méritent ce nom, peuvent être rappelées. Quand on recherche l'essence des choses, il faut se fixer aux especes franches, et ne point s'arrêter aux especes bâtardes.

CHAPITRE III.

Les Regles générales de la Poésie des choses sont renfermées dans l'Imitation.

SI la Nature eût voulu se montrer aux hommes dans toute sa gloire, je veux dire, avec toute sa perfection possible dans chaque objet; ces regles qu'on a découvertes avec tant de peine, et qu'on suit avec tant de timidité, et souvent même de danger, auroient été inutiles pour la formation et le progrès des Arts. Les Artistes auroient peint scrupuleusement les faces qu'ils auroient eues devant les yeux, sans être obligés de choisir. L'imitation seule auroit fait tout l'ouvrage, et la comparaison seule en auroit jugé.

Mais comme elle s'est fait un jeu de mêler les plus beaux traits avec une infinité d'autres; il a fallu faire un choix. Et c'est pour le faire, ce choix, avec plus de sûreté, que les règles ont été inventées et proposées par le goût.

Nous en avons établi les principes dans la seconde Partie. Il ne s'agit ici que d'en tirer les conséquences, et de les appliquer à la Poésie.

I. REGLE GÉNÉRALE DE LA POÉSIE.

Joindre l'utile avec l'agréable.

En effet, si dans la Nature et dans les Arts les choses nous touchent à proportion du rapport qu'elles ont avec nous, (*a*) il s'ensuit que les Ouvrages qui auront avec nous le double rapport de l'agrément et de l'utilité, seront plus touchans que ceux qui n'auront que l'un des deux. C'est le précepte d'Horace :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci :
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Le but de la Poésie est de plaire : et de plaire en remuant les passions. Mais pour nous donner un plaisir parfait et solide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, et non celles qui sont ennemies de la sagesse. L'horreur du crime, à

(*a*) Voyez le chap. 3. de la 2. part.

la suite duquel marchent la hont
crainte, le repentir, sans compte
autres supplices : la compassion
les malheureux, qui a presque
utilité aussi étendue que l'hum
même : l'admiration des grands e
ples, qui laissent dans le cœur
guillon de la vertu : un amour h
que, et par conséquent légiti
voilà, de l'aveu de tout le mo
les passions que doit traiter la Po
qui n'est point faite pour foment
corruption dans les cœurs gâtés ;
pour être les délices des ames
tueuses. La vertu placée dans de
taines situations, sera toujour
spectacle touchant. Il y a au fon
cœurs les plus corrompus une voi
parle toujours pour elle, et qu
honnêtes gens entendent avec d'a
plus de plaisir, qu'ils y trouven
preuve de leur perfection.

Aussi les grands Poëtes n'or
jamais prétendu que les Ouvrage
fruit de tant de veilles et de trav
fussent uniquement destinés à ar
la légéreté d'un esprit vain,
réveiller l'assoupissement d'un M
désœuvré. Si ç'eût été leur but
roient-ils de grands hommes ?

On doit avoir une bien autre idée de leurs vues. Les Poésies Tragiques et Comiques des Anciens, étoient des exemples de la vengeance terrible des Dieux, ou de la juste censure des hommes. Elles faisoient comprendre aux Spectateurs que, pour éviter l'une et l'autre, il falloit non-seulement paroître bon, mais l'être en effet.

Les Poésies d'Homere et de Virgile ne sont point de vains Romans, où l'esprit s'égare au gré d'une folle imagination. Au contraire, on doit les regarder comme de grands corps de doctrine, comme de ces Livres de Nation, qui contiennent l'histoire de l'Etat, l'esprit du Gouvernement, les principes fondamentaux de la Morale, les dogmes de la Religion, tous les devoirs de la société : et tout cela, revêtu de ce que l'expression et l'art ont pu fournir de plus grand, de plus riche et de plus touchant à des Génies presque divins.

L'Iliade et l'Enéïde sont autant les tableaux des Nations Grecque et Romaine, que l'Avare de Moliere est celui de l'avarice. Et de même que la fable de cette Comédie n'est qu'un canevas préparé pour recevoir, avec

un certain ordre, quantité de traits véritables pris dans la société: de même aussi la colere d'Achille, et l'établissement d'Enée en Italie, ne doivent être considérés que comme la toile d'un grand et magnifique tableau, où on a eu l'art de peindre des mœurs, des usages, des loix, des conseils, etc. déguisés tantôt en allégories, tantôt en prédictions, quelquefois exposés ouvertement; mais en changeant quelqu'une des circonstances, comme le lieu, le tems, l'acteur, pour rendre la chose plus piquante, et donner au lecteur le plaisir de chercher un moment, et de croire que ce n'est qu'à lui-même qu'il est redevable de son instruction.

Anacréon, qui étoit savant dans l'art de plaire, et qui paroît n'avoir jamais eu d'autre but, n'ignoroit pas combien il est important de mêler l'utile à l'agréable. Les autres Poëtes jettent des roses sur leurs préceptes, pour en cacher la dureté. Lui, par un raffinement de délicatesse, mettoit des leçons au milieu de ses roses. (a)

(a) *Hoc in omnibus partibus evenit ut utilitatem ac propè necessitatem suavitas quædam ac lepos consequatur.* Cic. de Or. III. 46. Il avoit dit la même chose dans le N.° précédent.

Il savoit que les plus belles images, quand elles ne nous apprennent rien, ont une certaine fadeur, qui laisse après elle le dégoût; qu'il faut quelque chose de solide pour leur donner cette force, cette pointe qui pénetre: et enfin, que si la sagesse a besoin d'être égayée par un peu de folie, la folie, à son tour, doit être assaisonnée d'un peu de sagesse. Qu'on lise l'*Amour piqué par une abeille*, *Mars percé d'une flêche de l'Amour*, *Cupidon enchaîné par les Muses*, on sent bien que le Poëte n'a point fait ces images pour instruire: il y a mis de l'instruction pour plaire. Virgile est assurément plus grand Poëte qu'Horace. Ses tableaux sont plus beaux et plus riches. Sa versification est admirable. Cependant nous lirons beaucoup plus Horace. La principale raison est, qu'il a le mérite d'être aujourd'hui plus instructif pour nous que Virgile, qui peut-être l'étoit plus que lui autrefois pour les Romains.

Ce n'est pas cependant que la Poésie ne puisse se prêter à un aimable badinage. Les Muses sont riantes, et furent toujours amies des Graces. Mais les petits Poëmes sont plutôt

pour elles des délassemens, que des Ouvrages. Elles doivent d'autres services aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amusement perpétuel. Et l'exemple de la Nature, qu'elles se proposent pour modele, leur apprend à ne rien faire de considérable, sans un dessein sage et qui tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainsi de même qu'elles imitent la Nature dans ses principes, dans ses goûts, dans ses mouvemens, elles doivent aussi l'imiter dans les vues et dans la fin qu'elle se propose.

II. REGLE.

Qu'il y ait une action dans un Poëme.

Les choses sans vie peuvent entrer dans la Poésie. Il n'y a point de doute. Elles y sont même aussi essentielles, que dans la Nature. Mais elles ne doivent y être que comme accessoires, et dépendantes d'autres choses plus propres à toucher. Telles sont les actions, qui étant tout à la fois l'ouvrage de l'esprit de l'homme, de sa volonté, de sa liberté, de ses passions, sont

comme un tableau abrégé de la nature humaine.

C'est pour cela que les grands Peintres ne manquent jamais de jeter dans les paysages les plus nuds, quelques traces d'humanité : ne fût-ce qu'un tombeau antique, quelques ruines d'un vieil édifice. La grande raison, c'est qu'ils peignent pour les hommes.

Toute action est un mouvement : par conséquent suppose un point d'où l'on part, un autre où l'on veut arriver et une route pour y arriver : deux extrêmes et un milieu : trois parties, qui peuvent donner à un poëme une juste étendue, selon son genre, pour exercer assez l'esprit, et ne pas l'exercer trop (*a*).

La premiere partie ne suppose rien avant elle ; mais elle exige quelque chose après : c'est ce qu'Aristote appelle le commencement. La seconde suppose quelque chose après : c'est le milieu. La troisieme suppose quelque chose auparavant, et ne demande rien après : c'est la fin. Une entreprise, des obstacles, le succès malgré les obstacles. Voilà les trois parties d'une action intéressante par elle-même. Voilà la raison d'un prologue,

ou exposition du sujet, d'un nœud, et d'un dénouement. C'est la mesure ordinaire des forces de notre esprit, et la source des sentimens agréables.

III. REGLE.

L'Action doit être singuliere, une, simple, variée.

Pour ne nous offrir que des actions ordinaires, il n'étoit point nécessaire que le Génie appelât la Poésie au secours de la Nature. Toute notre vie n'est qu'action : toute la société n'est qu'un mouvement continuel de personnes, qui se remuent pour quelque fin.

Ainsi, si la Poésie veut nous attirer, nous toucher, nous fixer ; il faut qu'elle nous présente une action extraordinaire, entre mille qui ne le sont point.

La singularité consiste ou dans la chose même qui se fait, comme quand Auguste dans Corneille délibere avec Cinna et Maxime, tous deux conjurés contre lui, s'il quittera l'Empire ; ou dans les ressorts qu'on emploie pour arriver à son but, comme quand le

même Auguste pardonne à ses ennemis pour les désarmer. Ces ressorts sont de grandes vertus, ou de grands vices, une finesse d'esprit, une étendue de génie extraordinaire, qui fait prendre aux événemens un tour tout-à-fait différent de celui qu'on devoit attendre. Cette singularité nous pique et nous attache, parce qu'elle nous donne des impressions nouvelles, et qu'elle étend la sphere de nos idées.

Ce n'est pas assez qu'une action soit singuliere, le Goût demande encore d'autres qualités. Si les ressorts sont trop compliqués, comme dans Héraclius, l'intrigue nous fatigue. D'un autre côté, s'ils sont trop simples, l'esprit languit faute de mouvement, comme dans la Berenice de Racine. Il faut donc que l'action soit simple, et en même tems qu'elle ne le soit pas trop. Si les situations, les caracteres, les intérêts avoient trop de conformité, ils causeroient le dégoût : d'un autre côté, si l'action étoit traversée par un accident absolument étranger, ou mal cousu avec le reste, fût-il un lambeau de pourpre, le plaisir seroit moins vif. L'ame une fois mise en mouvement, n'aime

point à être arrêtée mal-à-propos, ni éloignée de son but. Il faut donc que l'action soit en même tems variée, et une, c'est-à-dire, que toutes ses parties, quoique différentes entre elles, s'embrassent mutuellement pour composer un tout qui paroisse naturel.

Ces qualités se trouveroient dans une action historique, si on la supposoit avec toute sa perfection possible; mais comme ces actions ne se trouvent presque jamais dans la Nature, il étoit réservé à la Poésie de nous en donner le spectacle et le plaisir.

IV. REGLE.

Touchant les caracteres, la conduite et le nombre des Acteurs.

Il y a dans la Nature, ou dans la société commune, ce qui est ici la même chose, des Actions où les Acteurs sont multipliés sans besoin. Ils s'embarrassent plus qu'ils ne s'entr'aident : ils agissent sans concert : leurs caracteres sont mal décidés, ou plùtôt ils n'en ont point : leurs opérations sont lentes et ennuyeuses : leurs pensées communes et fausses : leurs discours impropres, ou foibles, ou remplis d'inutilités. De sorte que si c'est un Tout, c'est un Tout bizarre, irrégulier, informe, où la Nature est plutôt défigurée qu'embellie. Que diroit-on d'un Peintre qui représenteroit les hommes, petits, maigres, bossus, boiteux, etc. comme ils sont souvent dans la Nature?

Les premiers Artistes eurent besoin de la raison des contraires pour tirer de tant de défauts, les principes du beau, de l'ordre, du grand, du touchant : et peut-être qu'il leur fut plus

aisé de procéder par cette méthode, que par le choix du meilleur : nous sentons plus distinctement le mauvais que le bon.

En conséquence de ces observations, il a été décidé, 1.° que le nombre des Acteurs seroit réglé sur le besoin, je ne dis pas de la piece, mais de l'action (*a*). Le besoin de la piece est souvent celui du Poëte, qui pour remplir un vuide, ou écarter un obstacle, fait paroître ou disparoître un acteur sans que la vraisemblance de l'action l'exige. C'est Virgile qui fait emporter Creuse par un prodige, pour donner lieu à un second hymen, sans lequel tomboit tout l'édifice de son poëme. C'est quelque Poëte moderne, qui, pour éviter de trop longs ou de trop fréquens monologues, introduit tantôt un confident inutile au mouvement de l'action épisodique, pour ramener ou attendre les acteurs de l'action principale, dont l'intérêt se trouve

(*a*) Pour faire sentir la différence qu'il y a entre le besoin de la Piece et le besoin de l'Action, il suffit de jeter les yeux sur les Horaces de Corneille. Le besoin de l'Action se bornoit à trois Actes, ou à quatre tout au plus; et le besoin de la Piece a conduit le Poëte jusqu'à cinq.

ainsi partagé, et par conséquent affoibli.

2.° Les acteurs auront des caracteres marqués, qui seront le principe de tous leurs mouvemens : vertus ou vices : il n'importe à la Poésie. Agamemnon sera orgueilleux, Achille fier, Ulysse prudent; et s'ils pechent, ce sera plutôt par excès que par défaut, parce que l'un marque la force et l'autre la foiblesse. Agamenon ira jusqu'à l'outrage; Achille jusqu'à la fureur; et Ulysse touchera presqu'à la fourberie.

3.° Ils feront ce qu'ils doivent faire, et ne feront que ce qu'ils doivent. Il s'agissoit d'aller à la découverte dans le camp Troyen. Il falloit y envoyer des hommes munis de prudence et de courage pour prévoir les dangers, et se retirer de ceux qu'ils n'auroient pas prévus. Ulysse et Diomede sont choisis : l'un voit tout ce que peut voir la prudence humaine : l'autre exécute tout ce qu'on peut attendre d'un courage héroïque. Chacun fait son rôle. On reconnoît les acteurs à leurs actions, c'est la belle maniere de les peindre.

4.° Enfin, les caracteres seront con-

trastés, c'est-à-dire, que chacun aura le sien, avec une différence sensible; et qu'on les montrera, de sorte que la comparaison les fasse sortir mutuellement. Il y a mille exemples du contraste dans tous les Poëtes et dans tous les Peintres. Ce sont deux freres, dont l'un est trop indulgent, l'autre trop dur: c'est le pere avare vis-à-vis d'un fils prodigue: c'est le misantrope vis-à-vis de l'homme du monde, qui pardonne au genre humain: c'est le vieux Priam aux pieds du jeune Achille, et qui lui baise les mains, ces mains teintes encore du sang de ses fils. Si les caracteres ne different point par l'espece, ils doivent différer au moins par les degrés. Horace et Curiace sont deux héros, dont le caractere est la valeur; mais l'un est plus fier, l'autre plus humain.

CHAPITRE IV.

Les Regles de la Poésie du style sont renfermées dans l'imitation de la belle Nature.

LA Poésie des choses consiste dans la création et la disposition des objets : la Poésie du style, ainsi nommée par opposition à celle des choses, contient cinq parties : 1.° les pensées : 2.° les mots : 3.° les tours : 4.° les nombres : 5.° l'harmonie. Tout cela se trouve dans la prose même ; mais comme dans les Arts il s'agit non-seulement de rendre la nature, mais de la rendre avec tous ses agrémens et ses charmes possibles ; la Poésie, pour arriver à sa fin, a été en droit d'y ajouter un degré de perfection, qui les élevât en quelque sorte au-dessus de leur condition naturelle. C'est pour cette raison que les pensées, les mots, les tours, les nombres, ont dans la Poésie une hardiesse, une liberté, un choix, dont le soin paroîtroit excessif dant le langage ordinaire.

1.° *Choix des pensées.* La Poés
daigne toute pensée triviale ou ra
sée par un usage trop fréquent e
vulgaire. Elle veut que dans la c
die même, et jusques dans les
de valets, qui sont chez elle le
le plus petit, il y ait un certain
d'idées qui réveille le goût, et q
nonce un certain tour d'esprit ag
et piquant. Il est inutile de dir
ce choix de pensées n'exclut p
choses de sens commun, ni de s
raisonnement, qui en tout genr
la base de tout discours raisonn
une pensée triviale rend le style
et ignoble; la pensée de bon s
rend sain et le nourrit.

Comme dans les genres élevé
acteurs qui parlent, prennent
idées dans un ordre supérieur de
noissance, acquises par l'étude
la réflexion habituelle sur des
qui ne sont point à la portée ni à l
du peuple, l'élévation, la for
grandeur, la finesse, la riches
pensées doit y régner: tout doit
aussi précieux que brillant. Elles
nent sur-tout dans l'Epopée un c
tere de hardiesse qu'elles n'ont
part ailleurs: tout y est image,

est animé, tout y devient Dieu : C'est l'*Aurore fille du Matin*, *qui ouvre les portes de l'Orient avec ses doigts de roses*. C'est un Fleuve *appuyé sur une urne penchante*, *qui dort au bruit flatteur de son onde naissante :* ce sont les *Zéphirs qui folâtrent dans les prairies émaillées*, ou *les Nayades qui se jouent dans leurs palais de crystal*. Ce n'est point un repas, c'est une fête :

Quæsitique decent cultus magis atque colores
Insoliti, nec erit tanto ars deprensa pudori.

Cette licence est cependant réglée par les loix de l'imitation : c'est l'état et la situation de celui qui parle, qui marque le ton du discours :

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

L'Ode même dans ses écarts, et l'Epopée dans son feu, ne sont autorisées que par l'ivresse du sentiment, ou par la force de l'inspiration, dans lesquelles on suppose le Poëte : sans cela, l'art se feroit tort à lui-même, et la Nature seroit mal imitée.

2.° *Choix des mots*. La Poésie n'est

pas moins occupée de choisir ses expressions que ses pensées. Elle veut qu'outre la propriété et la justesse, qui sont plutôt un défaut évité qu'une beauté acquise, il y ait dans son discours un certain nombre de mots qui frappent et qui piquent l'attention de l'auditeur. Elle en emprunte des langues voisines, ou des langues anciennes : elle en fait revivre de surannés, qu'on voit renaître avec plaisir, en faveur de leur énergie : il y en a qu'elle transporte du genre à l'espece, de l'espece au genre : d'autres fois elle profite d'une ressemblance équivoque pour user, ou plutôt abuser d'un mot : elle préfere sur-tout les expressions pittoresques qui font image et qui rendent l'expression sensible : elle multiplie les épithetes, et les assortit quelquefois d'une façon bizarre : en un mot, elle s'attache à tout ce qui est extraordinaire, soit par la richesse, par la hardiesse, par la force, ou parce qu'il est nouveau.

3.° *Choix des tours.* C'est dans cette partie que la Poésie a le plus besoin d'art, parce que les tours ayant pour qualités essentielles l'aisance et la liberté, dans la Poésie comme dans la

Prose ; la Poésie ne peut y ajouter que de légeres différences, qui consistent la plupart à supprimer par goût ce dont le grammatical auroit besoin, c'est l'ellipse ; à ajouter ce dont le grammatical peut se passer, c'est le pléonasme ; à transporter des mots que la prose n'oseroit déplacer, c'est l'hyperbate ou l'inversion ; à faire figurer le mot avec l'idée, plutôt qu'avec le mot auquel il se rapporte, c'est la syllepse. La prose use de toutes ces libertés : mais elle en use plus sobrement, plus modestement, plus rarement. Il y a en cette partie un point plus délicat encore, c'est de donner aux tours de phrase une certaine précision, un ajustement soigné, qui fait sentir au Lecteur qu'il n'existe point dans la langue ni de mots plus courts ou plus énergiques, ni d'arrangement plus simple et plus élégant que celui qui a été employé. Un tour heureux est la pensée et l'expression ensemble, réduites à la plus grande briéveté et à la plus grande clarté possible.

4.° *Choix des nombres.* J'entends ici par nombre, 1.° la symétrie des espaces, terminés par des repos plus ou

moins sensibles. 2.° Les syllabes qui terminent ces espaces, et sur lesquelles se fait le repos.

Dans la prose soignée, ces repos sont placés sans regle fixe, au bout d'un espace de douze tems au plus, et le plus souvent moins, et avec une telle variété, que dans un discours assez long, on rencontre difficilement deux périodes qui aient précisément les mêmes nombres.

Dans la Poésie tous les espaces sont ou symétriquement égaux, ou symétriquement inégaux. Quand le vers est long, il a deux espaces et deux repos marqués, comme dans l'hexametre et le pentametre des Latins, et dans nos vers de douze et de dix syllabes. Quand les vers sont plus courts, n'ayant point d'hémistiche, ils n'ont que le repos final. Quand les vers sont inégaux, les nombres d'une premiere strophe font la regle des strophes suivantes. Si par hasard ils sont inégaux d'un bout de la piece à l'autre, ils ne different des nombres d'une prose soignée que par la rime en François, ou par la quantité de syllabes finales en Latin. La Poésie l'emporte donc en cette partie sur la Prose par le choix

et l'appareil, et par l'engagement qu'elle a pris de se soumettre par-tout à une exacte et piquante symétrie. Cette matiere sera plus développée dans le traité de la construction oratoire.

Nous nous arrêterons un peu plus long-temps sur *l'Harmonie*, qui fait l'essence de la belle versification, et sur laquelle il n'est pas aisé de se former des idées justes.

Non quivis videt immodulata poemata judex (a).

L'Harmonie, en général, est un rapport de convenance, une espece de concert de deux ou de plusieurs choses. Elle naît de l'ordre, et produit presque tous les plaisirs de l'esprit. Son ressort est d'une étendue infinie, mais elle est sur-tout l'ame des beaux Arts.

Il y a trois sortes d'Harmonie dans la Poésie; la premiere est celle du style qui doit s'accorder avec le sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un et l'autre. Les Arts forment une espece de république, où

(a) Hor. de Art. poet.

chacun doit figurer selon son état. Quelle différence entre le ton de l'Epopée, et celui de la Tragédie ! parcourez toutes les autres especes, la Comédie, la Poésie lyrique, la Pastorale, etc. vous sentirez toujours cette différence (*a*).

Si cette Harmonie manque à quelque Poëme que ce soit, il devient une mascarade : C'est une sorte de grotesque qui tient de la parodie. Et si quelquefois la Tragédie s'abaisse, ou la Comédie s'éleve ; c'est pour se mettre au niveau de leur matiere qui varie de tems en tems ; et l'objection même se retourne en preuve du principe.

Cette Harmonie est essentielle : mais on ne peut que la sentir, et malheureusement les Auteurs ne la sentent pas toujours assez. Souvent les genres sont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques qui ne sont nullement autorisés par la pensée qu'ils

---

(*a*) *Itaque et in tragœdiâ comicum vitiosum est et in comœdia turpe tragicum, et in cœteris, suus est cujusque certus sonus, et quœdam intelligentibus nota vox.* Cic. de Invent. Lib. II, capite 2.

renferment. Pourquoi donc vous mêlez-vous de peindre, puisque vous n'entendez rien au coloris ?

Descriptas servare vices operumque colores
Cur ego, si nequeo ignoroque, Poeta salutor.

Une oreille délicate reconnoît presque par le caractere seul du vers, le genre de la piece dont il est tiré. Citez-nous Corneille, Moliere, la Fontaine, Segrais, Rousseau, on ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide se reconnoît entre mille de Virgile. Il n'est pas nécessaire de nommer les Auteurs; on les reconnoît à leur style, comme les héros d'Homere à leurs actions.

La seconde sorte d'Harmonie consiste dans le rapport des sons et des mots avec l'objet de la pensée. Les Ecrivains en prose même doivent s'en faire une regle (*a*) : à plus forte raison les Poëtes doivent-ils l'observer. [illegible] ne les voit-on pas exprimer pa[illegible] mots rudes, ce qui est doux, ni par des mots gracieux, ce qui est désagréable et dur :

(*a*) *Aures, vel animus aurium nuncius, naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat..... Mutila sentit quadam quasi decurtata, etc.* Cic. in oratore.

Carmine non levi dicenda est scabra crepido.

Rarement chez eux l'oreille est en contradiction avec l'esprit.

La troisieme espece d'Harmonie, dans la Poésie, peut être appelée artificielle, par opposition aux deux autres qui sont naturelles au discours et qui appartiennent également à la Poésie et à la Prose. Celle-ci consiste dans un certain art, qui, outre le choix des expressions et des sons par rapport à leurs sens, les assortit entr'eux de maniere, que toutes les syllabes d'un vers, prises ensemble, produisent par leur son, leur nombre, leur quantité, une autre sorte d'expression qui ajoute encore à la signification naturelle des mots.

Chaque chose a sa marche dans l'Univers. Il y a des mouvemens qui sont graves et majestueux : il y en a qui sont vifs et rapides : il y en a qui sont simples et doux. De même, la Poésie a des marches de différentes especes, pour imiter ces mouvemens, et peindre à l'oreille par une sorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'esprit par les mots. C'est une sorte de chant

musical, qui porte le caractere non-seulement du sujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette Harmonie n'appartient qu'à la Poésie seule : et c'est le point exquis de la versification.

Qu'on ouvre Homere et Virgile : on y trouvera presque par-tout une expression musicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée : on la sent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle consiste. Souvent elle est si sensible qu'elle frappe les oreilles les moins attentives :

Continuò ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longè
Littora misceri, et nemorum increbrescere murmur.

Et dans l'Enéide en parlant du trait foible que lance le vieux Priam :

Sic fatus senior : telumque imbelle sine ictu
Conjecit, rauco quod protinùs ære repulsum,
Et summo clypei nequicquam umbone pependit.

Je ne puis omettre cet exemple tiré d'Horace :

Quà pinus ingens, albaque populus
Umbram Hospitalem consociare amant

Ramis, et obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo.

Au reste, s'il y a des gens à qui la Nature a refusé le plaisir des oreilles, ce n'est point pour eux que ces remarques ont été faites. On pourroit leur citer les autorités des Grecs et des Latins, qui sont entrés dans le plus grand détail par rapport à l'harmonie du langage (*a*); mais je me bornerai à celle de Vida; d'autant plus, qu'il donne en même tems le précepte et l'exemple :

Haud satis est illis (poetis) utcumque claudere versum,
Et res verborum propriâ vi reddere claras.
Omnia sed numeris vocum concordibus aptant;
Atque sono *quæcumque* canunt *imitantur, et apta*
Verborum facie, et quæsito carminis ore.
Nam diversa opus est veluti dare versibus ora
Diversoque habitus : ne qualis primus et alter,
Talis et indè alter vultuque incedat eodem.
Hic melior motuque pedum et pernicibus alis,
Molle viam tacito lapsu per levia radit.
Ille autem membris ac mole ignavius ingens
Incedit tardo molimine subsidendo.

(*a*) Voyez Ciceron dans son Orateur et dans son dernier Liv. *de Orat.* Denis d'Halicarnasse dans son traité de l'Arrangement des mots. Quintilien Liv 9. et Vossius dans ses institutions Oratoires, et dans son traité de la Grammaire.

Ecce aliquis subit egregio pulcherrimus ore,
Cui lætum membris Venus omnibus afflat honorem.
Contrà alius rudis informes ostendit et artus,
Hirsutumque supercilium, ac caudam sinuosam,
Ingratus visu sonitu illætabilis ipso:
Nec verò sine lege datæ, sine mente figuræ,
Sed facies sua pro meritis habitusque sonusque
Cunctis cuique suus vocum discrimine certo, etc.

La suite en est aussi agréable qu'instructive, et elle forme pour nous une preuve sans réplique.

Telle est l'harmonie qui regne dans les Poëtes Grecs et Latins.

Cette harmonie peut-elle se trouver dans nos Poëtes? Nous nous arrêterons un moment sur cette question dans le Chapitre qui suit.

CHAPITRE V.

Si l'Harmonie artificielle peut se trouver dans la Poésie Françoise.

IL y a une opinion établie en faveur des Anciens et entiérement désavantageuse aux Modernes. Voyons sur quoi elle est fondée, et supposé qu'elle soit injuste, osons prendre modestement ce qui nous appartient. Les Langues ne sont point faites par systême : et dès qu'elles ont leur source dans la nature même des hommes, il paroît nécessaire qu'elles se ressemblent toutes par bien des endroits, et que leur fraternité se retrouve jusque dans la versification. On le verra par l'analyse que nous allons faire de l'Art métrique, en peu de mots.

Il y a deux sortes de langage dans une même langue : l'un qui s'appelle *prose*, l'autre *vers*. Le fonds de ces deux langages est le même : ce sont les mêmes mots et les mêmes constructions à peu de chose près. Il semble que leur grande différence ne peut être que dans la mesure.

Mesure, en fait de Poésie, est le terme françois qui répond à celui de *nombre*, chez les Latins, et à celui de *rythme*, chez les Grecs. En expliquant l'un des trois, ils seront tous trois expliqués. On me permettra quelques détails.

Une mesure, en général, est ce qui sert de regle pour déterminer une quantité.

Les Géometres distinguent deux sortes de quantités, l'une permanente, dont toutes les parties existent ensemble, on la nomme *étendue* : l'autre successive, dont les parties existent l'une après l'autre, elle s'appelle *durée*. La premiere est l'étendue des corps, la seconde est l'étendue des tems. On mesure les corps par la toise, le pied, le pouce, la ligne, le point, qui est leur élément commun. On mesure la durée par l'heure, la minute, la seconde, le tems ou l'instant, qui est à la durée ce que le point est à l'étendue.

Nous sommes obligés de distinguer ici, pour prévenir toute équivoque, mesure grande, et mesure petite. La grande est celle qui contient plusieurs fois telle petite. La petite est celle qui est contenue plusieurs fois dans telle

grande. Ainsi la toise contient
fois le pied, et le pied tant de
pouce, le pouce tant de fois la
De même, l'heure contient t
minutes, la minute tant de sec
la seconde tant de tierces, etc.

Il faut au moins deux tem
faire une mesure, comme il f
moins deux points contigus pou
une ligne. Ces notions posées,
à notre objet.

La Poésie a ses tems, et se
composés de mesures. Elle a d
ses syllabes, elle a ses mots,
ses phrases; parce que c'est u
cours aussi bien qu'un chant.
syllabes sont breves, on les
pour un tems; elles ne peuv
avoir moins (*a*). Si elles son
gues, elles ont deux tems; il le
faut un au moins de plus qu'au
ves. Les mots de plus d'une s
ont au moins une mesure de
tems; et les phrases de plusieurs
syllabes font au moins une g

(*a*) Cette estimation ne peut être
comme rigoureuse même chez les Latins
qu'ils avoient des breves, et des long
longues. Voyez Quintil. L. IX. chap. IV.

mesure composée de plusieurs petites. On croit que cela ne peut être contesté.

Lorsqu'on voulut concilier le chant musical avec les paroles, il fallut nécessairement rendre les phrases du langage égales à celles du chant ; car le chant a aussi ses phrases. Pour cela il fut nécessaire d'établir une mesure commune à tous deux, qui les fît marcher de concert, frapper et s'arrêter ensemble, aux mêmes termes ou points de repos. On compta les pulsations de la corde, on compta de même les pulsations des syllabes, qui ont chacune la leur : et l'accord du langage avec le chant, continué dans une certaine étendue, fit naître ce qu'on appela des *vers :* mais des vers *tels que les chantoient les Faunes et les bergers* (*a*) ; où les tems n'étoient marqués que par les syllabes ; parce que la prosodie de ces langues n'étant pas encore rédigée, il falloit bien se contenter de cette évaluation, toute grossiere qu'elle étoit. Il y a même apparence, que, comme les syllabes étoient plus sensibles que les tems, on

(*a*) *Versibus quos olim Fauni vatesque canebant.*

comptoit les syllabes sans faire attention aux tems (*a*).

Les Grecs s'apperçurent de l'inconvénient de cette versification. Il falloit que la syllabe, quelque longue qu'elle fût, s'abrégeât pour se renfermer dans un seul tems ; ou que le tems marqué bref, s'alongeât pour s'étendre aussi loin que la syllabe longue : ce qui défiguroit la prononciation de la langue, ou détruisoit la mesure des vers. Ils prirent donc le parti de calculer la durée précise de chacune de leurs syllabes, pour les ajuster avec la valeur précise des tems.

Ce travail achevé, tout le systême de leur versification changea. L'objet de l'innovation étoit que la syllabe longue en prose, restât longue en vers, sans augmenter ni dminuer le nombre

---

(*a*) *Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum et aurium mensurâ et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum ; mox in eo repertos esse pedes. Quint. IX. IV.* Les Odes de Pindare peuvent servir de preuves à l'observation de Quintilien. Il en étoit de même chez les Lyriques Latins : c'est Ciceron qui nous l'apprend : *Quos cum cantu spoliaveris nuda pené remanet oratio.* Il en cite un exemple, apres quoi il ajoute ; *quæ nisi cùm tibicen accessit, orationi sunt solutæ simillima.* Or. 55.

dès tems. Il ne falloit pour cela qu'inventer trois mesures fixes.

On inventa la mesure à deux tems, qui fut remplie avec précision par deux syllabes breves, mais surpassée d'un tems, par une breve jointe à une longue, et de deux, par deux syllabes longues.

Pour éviter ce double inconvénient on eut recours à la mesure de trois tems qui pouvoit être remplie sans excédent par trois syllabes breves, ou par deux, dont l'une longue et l'autre breve. Enfin on usa de celle de quatre temps, qui pouvoit être remplie de même, ou par quatre breves, ou par deux longues, ou par une longue et deux breves: et dès-lors les mesures, qui auparavant s'appeloient rythmes, parce qu'on n'y considéroit que les temps, furent appelées metres ou pieds, parce qu'outre les tems, on y eut égard au nombre et à la durée de chacune des syllabes qui remplissoient ces tems.

Ainsi dans le rythme de deux tems, il ne put y avoir qu'une seule espece de metre, le pyrrique de deux syllabes breves.

Dans le rythme de trois tems, il

y eut trois metres, le tribraque de trois breves, le trochée d'une longue et d'une breve, et l'iambe d'une breve et d'une longue.

Dans le rythme de quatre tems, il y en eut quatre, le spondée de deux longues, le dactyle d'une longue et deux breves; l'anapeste de deux breves et une longue; l'amphibraque d'une longue entre deux breves. Voilà les metres simples. On en fit de composés, mais qui sont plutôt, dit Ciceron, des nombres (*a*) que des metres ou des pieds.

Si on me demandoit ici une définition du rythme et du metre, je dirois que le rythme est l'évaluation des tems par le lever et le frappé du pied; et le metre, l'évaluation des sons ou des syllabes par les tems.

Après cette premiere et grande opération sur les élémens de la versification, il fut question de fixer l'étendue des vers, et de déterminer l'espece et l'ordre des metres ou pieds, qui rempliroient cette étendue.

(*a*) *Quidquid supra tres syllabas habet, id ex pluribus aut pedibus.* IX. IV.

On

On régla que les vers seroient de deux metres, ou de trois, ou de quatre, ou de cinq, ou enfin de six : ce qui a produit le Diametre, le Trimetre, le Tetrametre, le Pentametre et l'Hexametre.

On voulut que l'hexametre, nous parlons de l'héroïque (*a*), fût composé de six metres, chacun de quatre tems, et tous dactiles ou spondées : ce qui lui donna une étendue de vingt-quatre tems, et un nombre de syllabes, qui varia depuis treize jusqu'à dix-sept.

L'étendue des autres especes de vers fut fixée de même, et remplie des especes de metres qui leur sont particuliers. Les vers lyriques, qui avoient occasionné la réforme, furent soumis aux loix les plus séveres. Dans les autres vers un metre se remplaçoit quelquefois par un autre : ici tout fut exigé en rigueur : on voulut que chaque syllabe fût décidée quant à la durée, quant à l'ordre, ou à sa position respective, et que le nombre en fût fixe et invariable : de sorte que

(*a*) On sait que le Tetrametre iambique est de huit mesures ; mais qui se battent en quatre mesures ; il n'est pas plus long que l'Hexametre.

par-tout la mesure et les paroles y furent exactement et strictement d'accord.

La mesure étant dressée et fixée, étant exactement remplie par des metres, il falloit la terminer de maniere à faire sentir la séparation des vers. On inventa des désinences, ou cadences marquées sensiblement, comme une sorte de pulsation plus forte, *percussio*, pour avertir l'oreille que le vers alloit être accompli. Dans l'hexametre ce fut le dactyle suivi du spondée. Dans toutes les autres especes il fut réglé, que les metres caractéristiques du vers, en feroient la finale caractéristique, après laquelle viendroit le repos de l'oreille.

Enfin on observa que le repos final de l'oreille, marqué au bout de vingt-quatre tems dans le vers hexametre, pouvoit être trop reculé, et qu'il y auroit une grace de plus dans les vers de cette longueur, si l'on offroit à l'oreille un demi-repos qui pût être accepté ou refusé, selon le besoin; et qui quelquefois serviroit à marquer le coupe des objets et des idées. Quelle qu'en fût la raison, la loi fut portée et acceptée par le goût. Il est peu de

vers de Virgile qui n'aient une espece d'hémistiche vers le troisieme pied (a). Telle est en peu de mots l'histoire naturelle de la versification. Nous avions besoin de ces préliminaires pour indiquer les caracteres de notre versification : ce qui va se faire en deux mots.

Les Grecs et les Latins n'ont pu avoir des metres, que quand leur Prosodie a été rédigée, et soumise à des loix fixes. Il semble que la nôtre ne l'est point encore. Peut-être le sera-t-elle quelque jour. Peut-être aussi que quand elle le seroit, les pieds n'auroient pas lieu dans notre Poésie ; parce que notre langue n'est pas aussi flexible dans ses constructions que la Grecque et la Latine. Jodelle, Baïf et d'autres l'ont essayé ; mais le génie de la langue n'ayant pu s'y plier, il a fallu y renoncer.

Nos Peres furent donc obligés de reprendre le systême de la versification

(a) *Arma virumque cano. Italiam fato etc.*
La césure même refait seule cet effet, parce que, dit Quintilien, *est in ipsa divisione verborum latens tempus.*

rythmique ; 1.° ils se contenterent de la simple mesure de deux tems, marqués chacun par la pulsation d'une syllabe, breve ou longue.

En second lieu, ils fixerent l'étendue de différentes especes de vers. Ils en firent de six mesures, de cinq, de quatre, de trois, de deux, quelquefois de mesures incomplettes. De-là nos vers alexandrins de douze syllabes, ceux de dix, de huit, de sept, de six, etc.

3.° Au lieu des désinences métriques des Grecs et des Latins, ils employerent les rimes ou consonnances ; ils n'avoient que ce moyen de rendre les finales sensibles.

4.° Les Grecs et les Latins avertis par le besoin de l'oreille avoient adopté comme une regle dans leurs grands vers le demi-repos vers le milieu ; nos peres adopterent la même loi dans l'hémistiche, qui produit le même effet dans nos vers que la césure du troisieme pied dans le vers métrique.

Par ce plan de versification nous avons quelques avantages de moins que les Grecs et les Latins, mais qui peut-être ont quelque compensation d'ailleurs.

1. *Désavantage.* Chacune de nos

syllabes, breve ou longue, n'étant évaluée que pour un tems, la prononciation de nos vers a dû être moins musicale que celle des Grecs et des Latins. Elle s'est ressentie, dit-on, du plain-chant, où chaque tems est frappé par sa note, égale à toutes ses voisines. Notre versification est, dit-on encore, un tambour, qui bat uniformément, une fois pour chaque tems, et deux fois pour chaque mesure. Celle des Grecs et des Latins bat souvent une seule fois pour deux tems. Mais n'en déplaise à ceux qui font l'observation, si notre langue ne bat pas le dactyle ou l'anapeste dans ses mesures, elle peut les battre dans le vers. Et dans chaque mesure elle bat au moins le trochée, l'iambe, le spondée et le pyrrique; puisque les breves et les longues sont senties dans la prononciation et même dans les mesures. Quelle différence mettra-t-on entre les pieds de ces vers d'Horace :

Beātūs ĭllĭ qūi prŏcūl nĕgōtĭīs
Ūt prĭscĭ gĕns mŏrtālĭūm
Pătĕrnă rūrĭ bŏbūs ĕxĕrcĕt sūīs.

et ceux de cette traduction françoise qu'on se garde bien de donner pour des vers :

Heureux celui qui loin du trouble et des affaires,
Ainsi que les premiers humains,
Cultive avec ses bœufs le champ de ses ayeux.

La comparaison du plain-chant n'est donc pas juste, non plus que celle du tambour qui bat à tems égaux.

2. *Désavantage.* Nos syllabes longues ont dû nécessairement tendre à s'abréger, c'est-à-dire, à se renfermer dans un seul tems, qui est sa mesure en vers. On répond que cela n'a pas empêché que nous n'ayons des syllabes longues et très-longues dans notre langue, et qui ne sont pas moins sensiblement longues dans nos vers.

3. *Désavantage.* Ne connoissant d'autre mesure que de deux tems, nos plus longs vers, qui sont de six mesures, se sont trouvés réduits à douze tems, comme à douze syllabes; ce qui rend nos vers monotones. L'hexametre des anciens a vingt-quatre tems, remplis par treize jusqu'à dix-sept syllabes: ce qui fait variété. *J'ajouterai* et qui met quelquefois le rythme en désordre (*a*).

(*a*) Il y avoit des gens, même du tems de Ciceron, qui ne croyoient pas que le spondée fût égal au dactyle. Cic. les cite dans son *Orateur* et ne les réfute pas.

4. *Désavantage.* Nos rimes sont trop sensibles, aussi bien que nos hémistiches, qui produisent une singularité trop frappante. Le dactyle et le spondée des Latins le sont moins, parce qu'ils sont de la même espece que les autres metres dont le vers est composé, ce qui tempere leur éclat.

Considérons maintenant les compensations de la versification rythmitique qui est la nôtre.

1. *Compensation.* Il est possible que le mouvement de nos vers en soit plus cadencé et plus rapide par la briéveté des rythmes, qui ne sont que de deux tems. Dans les vingt-quatre tems du vers hexametre, l'oreille n'est frappée que par un hémistiche et une finale et six mesures; dans la nôtre, où chaque syllabe marque un tems, vingt-quatre tems donnent vingt-quatre syllabes, douze mesures, deux finales, et deux hémistiches.

Jeune et vaillant héros dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif d'une lente vieillesse.

2. *Compensation :* Nos syllabes breves, qui ne remplissent pas le tems comme les longues, laissent à celles

ci des vuides pour s'étendre ; où si les syllabes voisines n'en profitent point, on y place le repos, ou les silences imperceptibles que l'esprit et l'oreille demandent souvent pour la distinction des nombres et des idées. Ainsi dans les deux vers cités la conjonction *et* après *jeune*, la finale de *haute*, de *lente*, et d'autres qui ne remplissent pas leur tems, laissent le surplus de ce tems ou aux syllabes voisines pour s'étendre davantage, ou à l'oreille pour y placer des repos.

3. *Compensation :* Nous choisissons les syllabes longues et les breves, sans autre loi que celle du goût et de l'oreille, selon la nature et le caractere des idées que le Poëte a à exprimer. Comment les Latins, dans le lyrique sur-tout, pouvoient-ils concilier leurs metres avec l'harmonie, qui ne demande pas moins l'imitation du mouvement que celle des sons ? Cinquante vers asclépiades galopent tous sur les mêmes dactyles ; les idées qu'ils expriment ont-elles la même marche et le même caractere d'un bout à l'autre ? Et si elles ne l'ont point, comment les Poëtes peuvent-ils éviter la censure de Quintilien, qui blâme ces

disparates de l'idée avec l'expression : *Nam et illud ubi opus est velocitate tardum et segne : et hoc, ubi pondus exigitur, præceps ac resultans, meritò damnetur.* Par exemple, dans ces deux vers d'Hor.

Semotique prius tardà necessitas
Leti corripuit gradum,

si *corripuit gradum* a une harmonie expressive par ses deux dactyles ; *tardà necessitas*, qui a un sens tout contraire, doit avoir une harmonie vicieuse par la raison qu'il forme aussi deux dactyles.

Les Grecs et les Latins ont si bien senti cet inconvénient, que dans les vers propres aux Ouvrages de longue haleine, ils ont réglé plutôt le tems que les pieds. Dans les hexametres, par exemple, de six pieds, il y en a quatre qui ont le choix du dactyle ou du spondée. C'est même de cette liberté que ce vers tire presque toutes les beautés qu'il a du côté de l'harmonie : et la contrainte du cinquieme et du sixieme n'est qu'une espece de *rime de quantité*, qui répond à la *rime de sons*, dans nos vers françois et qui n'en a que l'effet.

Il y a plus : les vraies beautés des

vers latins, mal
metres, sont const
dépendent du goû
Poëte. C'est tantô
figure avec l'objet,
imitative : ce sont
tipliées à dessein, o
sées, des finales sp
sons choisis heurei
dre l'objet. L'éloge
ces beautés prouve
art de la versifica
dans le talent du
mesure tecnique du
ple, dans ces vers
cere murmur, il es
sont ni les spondées
en font la beauté h
le dactyle sur d'au
ungula campum, c
qui frémit. Ce ne s
les breves qui ex
les longues : *murmu*
nonçoient les Lati
aussi expressif que
nous avons toutes ce
en françois (*a*).

(*a*) Voici un exemple
une belle versification fran
sification latine, sur les n

vers latins, malgré l'avantage des metres, sont constamment celles qui dépendent du goût et de l'oreille du Poëte. C'est tantôt une césure qui figure avec l'objet, tantôt une élision imitative : ce sont des longues multipliées à dessein, ou des breves entassées, des finales spondaïques, ou des sons choisis heureusement pour peindre l'objet. L'éloge que l'on fait de ces beautés prouve bien que le grand art de la versification est bien plus dans le talent du Poëte que dans la mesure tecnique du vers : Par exemple, dans ces vers *Nemorum increbrescere murmur*, il est certain que ce ne sont ni les spondées ni les dactyles qui en font la beauté harmonique. Portez le dactyle sur d'autres mots : *quatit ungula campum*, ce n'est plus l'orage qui frémit. Ce ne sont point non plus les breves qui expriment mieux que les longues : *murmur ;* ou comme prononçoient les Latins, *mourmour* est aussi expressif que *increbrescere*. Or nous avons toutes ces especes de beautés en françois (*a*).

(*a*) Voici un exemple où on pourra comparer une belle versification françoise avec une belle versification latine, sur les mêmes pensées.

4. *Compensation :* On a dit que nos rimes et nos hémistiches étoient trop sensiblement marqués ; cela se peut. Il se peut aussi que les finales du vers

Vers de Corneille sur le Canal du Languedoc.

La Garonne et l'Atax dans leurs grottes profondes
Soupiroient de tout tems pour voir unir leurs ondes.
Et faire ainsi couler par un heureux penchant
Les trésors de l'Aurore aux rives du couchant.
Mais à des vœux si doux, à des flammes si belles
La Nature, attachée à ses loix éternelles,
Pour obstacle invincible opposoit fiérement
Des monts et des rochers l'affreux enchaînement.
France ! ton grand Roi parle, et ces rochers se fendent,
La terre ouvre son sein, les plus hauts monts descendent,
Tout cede : et l'eau qui suit les passages ouverts,
Le fait voir tout-puissant sur la Terre et les Mers.

Le P. Cleric, Jésuite, a rendu en latin cette inscription : vers pour vers, et quelque beaux qu'ils soient, ils n'éclipsent point ceux de Corneille ; mais pour en bien juger il faudroit oublier ce que c'est que dactyle et spondée, et ne s'en rapporter qu'à l'oreille.

latin n'aient pas été moins sensibles pour les oreilles Latines (*a*). Cependant nos rimes sont plus variées que les finales des vers latins : elles sont alternativement masculines et féminines, et les mêmes ne peuvent revenir que de loin en loin. Nos hémistiches ne mettent presque point de séparation dans les idées ; ils disparoissent dans ceux de nos vers qui ont moins de dix syllabes. Enfin nos rimes

Dudùm mitis Atax antrisque Garumna profundis
Ardebat thalamo lymphas sociare jugali
Scilicet ut junctis tandem feliciter undis.
Litus ad occiduum gazæ veherentur eoæ :
Talibus at votis ac talibus ignibus obstans
Æternamque sequens legem, Natura superbis
Fluctibus objecit magnos longo ordine montes,
Immensosque operi scopulos, rupesque cavandas.
Gallia ! vix jussit Lodoïs et Saxa dehiscunt,
Terra sinus aperit, procumbunt vertice montes,
Cedunt cuncta, subit defossos unda canales,
Terrarumque simul monstrat mariumque potentem.

(*a*) Aristote trouvoit la pulsation de l'iambe, du trochée trop foible pour l'oraison. Quel effet devoit produire chez eux la cadence finale du dactyle et du spondée dans les vers heroïques ? *Cic. de Or.* 3. 47.

sont souvent entrelacées de maniere à diminuer considérablement l'impression de la désinence.

Source délicieuse en misere féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés;
Honteux attachement de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous, quand je vous ai quittés?

Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre;
Toute votre félicité
Sujette à l'instabilité
En moins de rien tombe par terre:
Et comme elle a l'éclat du verre
Elle en a la fragilité.

Y a-t-il moins de variété, d'agrément et de mouvement dans ces dix vers que dans un morceau de Poésie grecque ou latine? On n'entend point battre continuellement le dactyle et le spondée; mais on y sent les longues et les breves, les tems et les rythmes, les symmétries et les chûtes, enfin une juste liberté au milieu des loix les plus austeres. On peut y faire sentir les mesures par un battement sourd, du moins aux hémistiches et aux rimes, et astreindre par ce moyen les variations arbitraires

breves et des longues, dans les rythmes ou cadences régulieres, qui nous approchent de la versification des Anciens.

En un mot, si c'est la mesure ou le rythme qui produit l'harmonie chez les Anciens, nous l'avons aussi-bien qu'eux et peut-être plus sensiblement qu'eux; on l'a prouvé ci-dessus.

Si c'est le son même des mots et des syllabes dont les vers sont composés; nous avons aussi-bien qu'eux, des sons graves, aigus, doux, rudes, éclatans, sourds, simples, nombreux, majestueux. Cela n'a pas besoin de preuves.

Ce sont les metres, dira-t-on, que nous n'avons point, et qui faisoient un si merveilleux effet dans la versification ancienne. Nous n'avons pas les metres: mais nous avons les breves et les longues dont sont composés les metres. M. l'Abbé d'Olivet l'a démontré dans son Traité de la Prosodie Françoise. Il ne faut que lire avec quelque attention pour s'en convaincre. Nous avons des longues, des plus longues, des breves, des plus breves, et des muettes qui sont très-breves. Nous avons des longues par nature;

des longues par position (*a*) dont le

(*a*) Comme cette assertion peut paroître hardie, on me permettra de dire sur quoi je la fonde : Les syllabes longues par position sont celles qui, brèves par nature, deviennent longues, non par extension, mais par addition. Je m'explique.

Que *a* soit bref par nature en latin, comme dans le nominatif de *mena*, il peut devenir long par simple extension comme dans l'oblatif ou accusatif mot *mens*) qui équivaut à deux *a*.

Le même *a* bref peut aussi devenir long par addition ; si, sans le rendre plus long dans la prononciation, on ajoute un ou plusieurs sons à la syllabe où il est, ce qui rend cette syllabe longue, de brève qu'elle étoit. Soit pour exemple le mot *adstrictus*. L'*a* dans ce mot est bref de sa nature, et prononcé bref. Cependant la syllabe où il se trouve est longue, parce que des quatre consonnes qui le suivent, il y en a trois qui reposent sur la voyelle, et qui ajoutant leur valeur à la sienne, augmentent la durée de la syllabe, sans cependant augmenter celle de la voyelle : deux choses qu'il est essentiel de distinguer.

On convient que toutes les fois que deux ou trois consonnes se touchent, et qu'elles se font entendre séparément dans la prononciation, elles doivent s'appuyer chacune sur une voyelle sourde, sans laquelle elles ne pourroient retentir. Ainsi quand on dit *adstrictus*, on prononce *a*, *de*, *se*, *te*, *ri*, *que*, *tus* : par conséquent *de*, *se*, *te*, sont ajoutés à l'*a*, ce qui renferme dans la première d'*adstrictus* plus d'étendue qu'il n'en faut à une brève. Or ce plus la rend longue : parce qu'elle lui donne plus d'un temps, qui est la mesure précise de la brève.

On objectera que si la longueur de position se fait par l'addition des sons, ou du retentissement des consonnes ajoutés à la voyelle qui forme la syllabe, le même effet devroit être produit quand

regarderoit peut-être dans
comme des exemples frapp
monie poétique :

---

les consonnes précedent la voyelle
tant n'arrive point : Dans *profugus*
pro, *tre*, *tra*, sont brefs, quoiqu
fasse dans ces syllabes.

On répond que la voyelle qui su
elle, que la consonne qui la tou
autres appartiennent, (pour ce
prosodie) à la syllabe finale du mot
Ce qui se prouve évidemment par
Latins, qui font longue par posit
nale d'un mot qui se termine par un
suivie d'une consonne dans le mên
autre consonne au commencement
Il n'est pas besoin d'exemple pour

Si ces observations sont justes
dans le François, il doit y avoir
position, comme il y en a dans le
Latin. Si la premiere de *astrictus*
latin par position, pourquoi ne l
dans le françois *astreint*? La voyell
aussi breve qu'elle peut l'être ; mai
pas breve, parce qu'elle renferme
l'une developpée *a*, les deux autres

Cela est si vrai, que souvent les
breves par nature, et longues par p
nent longues par nature dans no
où l'une des consonnes latine a ét

ugissent ,

é des Tra-
es mots et
t personne
ans doute ,
son que ces
ons sont une
qu'elles ne
ngage ordi-

de plusieurs
spécialement
mots inusités
pes aux dra-
oètes épiques
speces d'ex-
ames , étant
ge ordinaire,
ce genre ne
e de vue cet
r eux que la
métaphores ,
sous le nom

qu'il n'a pas
; il suffit d'en

, l'harmonie, les
adoucies, en gé-
ueable et poli.

mélange peut produire, et produit réellement, dans les bons versificateurs, le même effet pour une oreille attentive et exercée, que dans la versification latine. On en peut juger par quelques vers qui suivent, et qu'on regarderoit peut-être dans les Anciens comme des exemples frappans de l'harmonie poétique :

---

les consonnes précedent la voyelle ; ce qui pourtant n'arrive point : Dans *profugus*, *tremit*, *trabes*, *pro*, *tre*, *tra*, sont brefs, quoique l'addition se fasse dans ces syllabes.

On répond que la voyelle qui suit ne prend sur elle, que la consonne qui la touche, et que les autres appartiennent, (pour ce qui concerne la prosodie) à la syllabe finale du mot qui les précede. Ce qui se prouve évidemment par la pratique des Latins, qui font longue par position la syllabe finale d'un mot qui se termine par une voyelle breve, suivie d'une consonne dans le même mot, et d'une autre consonne au commencement du mot suivant. Il n'est pas besoin d'exemple pour le prouver.

Si ces observations sont justes, il s'ensuit que dans le François, il doit y avoir des longues par position, comme il y en a dans le Grec, et dans le Latin. Si la premiere de *astrictus* est longue en latin par position, pourquoi ne le seroit-elle pas dans le françois *astreint!* La voyelle, je le sais, est aussi breve qu'elle peut l'être ; mais la syllabe n'est pas breve, parce qu'elle renferme trois syllabes, l'une developpée *a*, les deux autres sourdes, *se*, *te*.

Cela est si vrai, que souvent les syllabes latines breves par nature, et longues par position, deviennent longues par nature dans nos mots françois, où l'une des consonnes latine a été commuée par

Cadences marquées par l'imitation.

Ses murs, dont le sommet se dérobe à la vue,
Sur la cime d'un roc s'allongent sur la nue.....
Ses sis demi-pourris que l'âge a relâchés,
Sont à coups de maillets unis et rapprochés.
Sous les coups redoublés tous les bancs retentissent.
Les murs en sont émus, les voûtes en mugissent,
Et l'orgue même en pousse un long gémissement.
Que fais-tu, Chantre, hélas ! dans ce triste moment ?
Tu dors d'un profond somme : *Boil.*

---

l'analogie. Ainsi de *tempestas* dont la pénultieme n'est longue que par position, on a fait *tempête*, de *festum fête*, *d'honestum honnête*. Le même *e* reviendroit bref par nature, si on prononçoit l'*s*, *manifeste*, *pester*.

Mais, dira-t-on encore, on est si éloigné en françois d'allonger les syllabes par position, qu'au contraire on met deux consonnes quand on veut abréger la syllabe.

On a prévu l'objection quand on a dit ci-dessus, qu'il falloit pour rendre une voyelle longue par position que les deux consonnes qui la suivent fussent prononcées séparément : ce qui n'arrive point quand la réduplication de la consonne est signe de brièveté. Ainsi le mot *Collége* a la premiere syllabe breve, parce que la premiere *l* est plutôt un signe prosodique qu'une lettre prononcée. Il n'en est pas de même dans le mot *collection* où la premiere *l* est détachée de la seconde par la prononciation ; ce qui rend cette syllabe aussi longue dans le mot *collection*, qu'elle l'est dans le mot latin *collectio* où elle n'est longue que par position.

On admire le *procumbit* de Virgile, cette chûte est-elle moins heureuse ?

Sa croupe se recourbe en replis tortueux. *Rac.*
Un jour sur ses longs pieds alloit je ne sais où,
Un héron au long bec emmanché d'un long cou :
Il côtoyoit une riviere. *La Font.*

Cadence pressée.

Le Prélat et sa troupe à pas tumultueux....
Le Prélat hors du lit, impétueux s'élance. *Boil.*

Cadence douce.

Il est un heureux choix de sons harmonieux. *Boil.*
Source délicieuse en misere féconde. *Cor.*

Cadence dure.

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée....
D'une subite horreur ses cheveux se hérissent.
Boil.

Cadence grave.

Quatre bœufs attelés d'un pas tranquille et lent
Promenoient dans Paris le Monarque indolent.
Traçât à pas tardifs un penible sillon. *Boil.*

Cadence légere.

Tient un verre de vin qui rit dans la fougere....
Il fait jaillir un feu qui pétille en sortant....
Qu'à son gré désormais la fortune me joue,
On me verra dormir au branle de sa roue. *Boil.*

Cette harmonie si marquée ne se soutient pas toujours dans nos meilleurs versificateurs, il est vrai : mais se soutient-elle davantage dans les Latins ? Ils se font un plaisir, de même que nous, d'exprimer avec soin certaines pensées auxquelles les mots de leur langue paroissent se prêter de meilleure grace ; mais dans les autres occasions, ils se contentent d'une harmonie simple et ordinaire, qui consiste à rendre les vers coulans, et à écarter avec soin tout ce qui pourroit choquer une oreille délicate.

Quand on dit que les versificateurs se font un plaisir de rendre en certains cas l'harmonie plus sensible, ce n'est pas qu'on veuille dire que Despréaux, Racine, ni les autres, aient compté, pesé, et mesuré chacune de leurs syllabes. « Je ne les en soupçonne pas, » dit M. l'Abbé d'Olivet, non plus » qu'Homere ni Virgile, quoique leurs » interprêtes soient en possession de » le dire. Mais ce que je croirois vo» lontiers, c'est que la nature, quand » elle a formé un grand poëte, le di» rige par des ressorts cachés, qui le » rendent docile à un art dont il ne se

» doute point ; comme elle apprend
» au petit enfant du laboureur, sur
» quel ton il doit prier, appeler, ca-
» resser, se plaindre ».

C'est par cet instinct que nos poëtes lyriques emploient tantôt les grands, tantôt les petits vers, qui font le même effet, et peut-être plus heureusement et plus constamment que dans le latin. Le grand vers a plus de majesté : le petit a ordinairement plus de feu ou de douceur : Qu'on fasse attention à l'usage que nos poëtes lyriques en ont su faire :

Ont-ils rendu l'esprit ? Ce n'est plus que poussiere
Que cette majesté si pompeuse et si fiere
Dont l'éclat orgueilleux étonnoit l'Univers :
Et dans ces grands tombeaux où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers. Malherbe.

Et Rousseau :

Conti n'est plus : ô Ciel ! ses vertus, son courage,
La sublime valeur, le zele pour son Roi
N'ont pu le garantir au milieu de son âge
De la commune loi.
Il n'est plus : et les Dieux en des tems funestes
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.

Soumettons-nous : allons porter ces tristes restes
Au pied de leurs autels.
Elevons à sa cendre un monument célebre,
Que le jour de la nuit emprunte les couleurs :
Soupirons, gémissons sur ce tombeau funebre
Arrosé de nos pleurs.

Il faut se souvenir de ces vers de M. de la Mothe :

Les vers sont enfans de la Lyre ;
On doit les chanter, non les lire.
A peine aujourd'hui les lit-on (a).

« (a) L'Auteur, dit M. Schlegel, traite faiblement des avantages des vers latins, afin de donner la préférence à la Rime Françoise.... Tous ceux qui admettent l'harmonie dans les vers, conviennent que la versification des Grecs et des Latins doit l'emporter sur les autres. L'Auteur eût suivi les traces de ses prédécesseurs, s'il n'eût point été entraîné par un préjugé plus fort, puisé dans cet amour patriotique trop aveugle, que les François ont pour les Auteurs de leur nation ».

M. Schlegel nous permettra de lui dire que les François doivent aimer leur langue et leurs Auteurs, ne fût-ce que parce que leur langue et les Auteurs, ayant mérité l'accueil des Etrangers, sont devenus un moyen de lier les cœurs et les esprits, par le goût, par l'estime et par la reconnoissance réciproque.

Au reste, s'il y a en France un préjugé injuste sur la versification françoise, il est tout entier contre nous-mêmes, et en faveur des Anciens ; je ne demande qu'une chose : c'est qu'il nous soit au moins permis d'examiner les avantages des Anciens, et de les réduire dans la comparaison à leurs justes bornes.

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur la versification tant grecque et latine que françoise, il faut conclure : 1.° Que comme dans les vers lyriques partagés en couplets sur le même air, les Anciens avoient une regle artificielle qui, déterminant la place des syllabes longues et des breves, devoit contribuer à la beauté du chant ; de même ceux de nos Poëtes qui font des couplets pour être chantés, doivent au moins suivre la regle naturelle de l'oreille, pour placer aussi les longues et les breves, selon que l'air l'exige.

2.° Que dans les vers lyriques qui ne sont point partagés en couplets, le Musicien et le Poëte doivent tellement s'ajuster ensemble pour les longues et pour les breves, qu'ils profitent de tout l'avantage qu'ils ont de n'être point asservis aux pieds du vers saphique, de l'alcaïque, de l'asclépiade des Latins, qui devoient nécessairement ramener une certaine uniformité dans la musique.

3. Que dans les vers qui ne doivent point être mis en musique, nos Poëtes trouvant dans notre langue des sons de toutes especes, des syllabes

longues et de plus longues, des breves et de plus breves et de très-breves, ayant d'ailleurs les mêmes mouvemens, les mêmes tems que les Latins, ayant l'agrément des finales et outre-cela un avantage propre qui est de pouvoir faire entrer la plupart des repos de la prononciation dans la mesure, nos vers doivent être aussi beaux et aussi agréables que ceux des Latins.

Pourquoi cette conséquence nous paroît-elle un paradoxe? Pourquoi ne sentons-nous point l'harmonie de nos vers, comme nous sentons celle des Latins?

Me permettra-t-on de le dire pour nous justifier en quelque sorte. L'oreille a ses préjugés aussi bien que l'esprit. Et pour peu que l'habitude s'en mêle, l'erreur a autant de crédit qu'une vérité démontrée.

Il y a chez les Anciens une sorte de méchanisme auquel l'oreille s'habitue: c'est non-seulement le même espace à parcourir, mais encore la même marche et le même retour de breves et de longues, qu'on peut comparer à ces refreins, dont le chant nous paroit, quand une fois nous le savons, plus naturel que celui de la plus tou-

chante mélodie, qui ne s'est fait entendre qu'une fois. Par exemple, quand nous avons entendu cinq ou six vers asclépiades courans sur les mêmes dactyles ; nous savons si bien cette marche que notre oreille prend les devans : elle attend les dactyles ou pieds caractéristiques, et se frappe elle-même de sons brefs ou longs qu'elle a retenus. C'est cette habitude qui nous fait paroître si chantans les vers grecs et les latins, et comme nous ne l'avons pas pour nos vers françois, qui peuvent revenir mille fois, sans rapporter deux fois à l'oreille les mêmes sons, ni la même quantité de syllabes, les plus beaux vers françois sont pour nous, ce qu'est un bel air que nous entendons pour la premiere fois.

Quand on voulut nous donner une idée de l'harmonie des vers, on nous fit connoître les pieds, et ensuite scander.

Quadrupedante putrem sonitu quætit ungula campum.

Et pour nous en faire mieux sentir la cadence, on la compara avec celle-ci :

Olli inter se magna vi brachia tollunt.

Et on nous fit entendre que les vers étoient

étoient plus ou moins harmonieux, selon qu'ils approchoient plus ou moins de ce caractere musical, qui a tant de rapport avec l'objet de la pensée. On nous laissa croire en même tems, que cette beauté venoit des dactyles et des spondées plutôt que des longues et des breves, et du son même des mots, des syllabes, des lettres. Assez long-tems après, quand nous entrâmes dans nos poëtes, sans nous être préparés à cette lecture par aucune réflexion sur les loix de notre langue; ne voyant plus ni dactyles ni spondées, ne soupçonnant même ni longues ni breves; il n'est point étonnant que nous ayons fait, et que nous fassions encore si peu de cas de notre bien, que nous ne connoissons pas; et que nous estimions tant celui des étrangers, dont nous nous sommes nourris uniquement, et occupés depuis notre enfance. Il étoit bien permis d'avoir ces idées dans le tems de la renaissance des Lettres; lorsque la langue Françoise étoit encore informe. Mais aujourd'hui qu'elle est devenue une des plus polies et des plus belles langues du monde; et qu'elle a produit des chefs-d'œuvres dans tous les gen-

res ; cette question mérite au moins d'être examinée ; et c'est être doublement injuste que de décider pour la négative, sans y avoir auparavant mûrement réfléchi.

Au reste nous n'espérons pas que tout ce que nous venons de dire, soit sans difficulté pour bien des personnes : nous avertissons seulement que si on veut se donner la peine d'y faire attention ; ce ne sera qu'à l'avantage et à la gloire d'une Langue que nous devons aimer, nous sur-tout, puisqu'elle fait aujourd'hui les délices des autres Peuples.

CHAPITRE VI.

La Poésie du vers a sa source dans l'imitation de la belle Nature.

DEMANDONS d'abord ce que c'est que la Poésie du vers. On voit des vers qui ont la rime, l'hémistiche, le nombre des pieds, qui ont même certaines figures et certains tours poétiques, et avec cela de la noblesse et de la douceur, et qui cependant n'ont point ce goût, cette saveur qu'on trouve dans ce qui est réellement vers. On dit ce vers est prosaïque.

Cette question est si peu éclaircie, que nous n'avons pas même de mot pour désigner la chose qui fait difficulté : car celui que je lui donne n'est point autorisé. Ce n'est point la désigner que de demander *en quoi consiste la versification.* Le mot de versification dans cette phrase ne signifie que le mécanisme du vers, le technique qui contient les regles de la mesure, de la rime, des césures, etc. Dira-t-on, *le style de la poésie ou la*

poésie du style? Le style de la poésie est ainsi nommé par opposition au style de la prose, et il peut être sans versification. Télémaque a le style de la poésie d'un bout à l'autre, et n'a point de vers. Or nous cherchons ce qui fait le vers et le bon vers. La poésie du style est ainsi nommée par opposition à la poésie des choses; et celle-ci consistant dans la création fictice ou artificielle produite par l'imitation de la nature; il semble que la poésie du style ne doit consister que dans l'imitation fictice du langage de ceux qu'on suppose parler; mais cette imitation n'est point ce qui fait le bon vers. Tous ces termes sont peu propres à désigner avec précision la chose que nous cherchons. Proposons la chose elle-même.

Un vers de Moliere est vers chez lui, il sera prose dans Corneille; celui de Corneille sera vers dans le dramatique, et cessera de l'être dans l'épique. Quinaut seroit prose pure, s'il n'étoit pas fait pour être mis en musique. Il est lyrique? ses vers sont poétiques, parce qu'ils sont chatans. Cette différence est-elle fondée sur quelque principe? Je le crois: mais

s'il y en a un, quel est-il? S'il est vrai et juste, il doit s'étendre à tout vers sans exception, françois, latin, grec, etc. parce qu'il doit contenir la différence intrinséque et essentielle du vers avec la prose.

Le P. du Cerceau a prétendu que ce principe étoit l'inversion. Mais nous prouverons ailleurs que l'inversion n'est qu'un sel du style poétique, et qu'elle ne peut seule, et dans tous les cas, donner au vers cette saveur qui fait ce qu'on appelle un bon vers, un vers bien frappé.

Qu'est-ce donc qui peut la lui donner? Recourons au principe que nous avons établi. S'il est juste et vrai, il doit se porter par-tout, et joindre exactement.

La Poésie est l'imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré. Cette imitation s'étend aux Dieux, aux Rois, au simple Citoyen dans sa ville, au Berger dans sa prairie, aux Animaux supposés parlans entr'eux, ou avec les hommes; donc la Poésie, d'abord, doit faire parler les Dieux, les Rois, les Citoyens, les Bergers, comme ils parlent réellement. C'est l'objet de l'imitation. Cette imi-

tation n'est point de la nature telle qu'elle est, mais de la nature choisie et embellie, perfectionnée autant qu'elle peut l'être ; donc la poésie doit faire parler les hommes et les Dieux, non-seulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler, quand on les suppose dans le plus haut degré de la perfection qui leur convient. Ainsi le ton prosaïque est celui de la nature telle qu'elle est ; le ton poétique est celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature.

La Poésie, a-t-on dit dans tous les tems, est le langage des Dieux. Mais comme les Dieux parlent de tout, et qu'ils doivent en parler en Dieux ; il doit se former, et de la qualité de ceux qui parlent, et de celle de l'objet dont ils parlent, un ton mitoyen, plus haut que celui qui convient à l'objet dont on parle, et plus bas que celui de la personne qui parle. Laissons l'allégorie. Tout Poëte qui enfante, monte son imagination de maniere qu'elle lui représente les objets dans un degré de perfection plus élevé que la nature ordinaire. Inspiré par la présence de ces objets fortement peints dans son esprit, son élocution doit

prendre une teinte plus forte que celle de la nature : c'est ce degré de teinte qui fait le caractere du vers, non-seulement en françois, mais dans toutes les langues. Nous l'appellons *Poésie du vers*. Si on en vouloit une définition précise, nous dirions qu'un vers est poétique, ou véritablement vers, quand il a un ton, une nuance au-dessus du ton ou de la nuance qu'auroit la phrase si elle étoit en prose ; quand il a quelque caractere d'appareil, quel qu'il soit : quand son expression a une élévation, une force, un agrément, dans les mots, les tours, les nombres, qu'on ne trouve point dans le même genre traité en prose ; en un mot, quand il montre le langage ennobli, enrichi, paré, élevé au-dessus de ce qu'il est quand il n'est que de la prose.

Portons ce principe dans tous les genres de Poésie ; on le verra par-tout donner la couleur poétique à la prose.

L'Histoire donne le spectacle des révolutions humaines. On y voit des mœurs vraies, des vices, des vertus, des talens souvent médiocres : c'est un récit timide, qui se fait en présence de la vérité, qui ne craint rien tant

que le luxe des mots. L'Epopée saisit le pinceau d'Homere. Elle embrasse d'une même vue tout l'Univers. Un Dieu lui présente à la fois les cieux, la terre, les enfers, le présent, le passé, l'avenir. Elle choisit à son gré et dresse une histoire des causes aussi bien que des faits; elle remonte jusqu'aux principes de la Providence, et nous montre à la fois les forces mouvantes, leur direction et les effets qu'elles ont produits. Dans cette situation les objets prennent dans sa bouche, une noblesse, une dignité supérieure à leur condition naturelle. Les hommes y parlent en héros, les princesses en Reines; les passions y ont une énergie, une vigueur continue; c'est la nature, mais la nature enchantée par l'enthousiasme des Muses. Il n'y a pas un seul vers de l'Enéide qui n'ait quelque chose de la dignité de la Muse que ce poëte a invoquée, et c'est cette dignité qui en a fait le ton poétique. S'il ne l'avoit pas, quoique peut-être il fût vers dans un autre genre, il seroit prose dans l'Epopée. Mais comment faire parler les Dieux mieux qu'ils ne parlent? Les Dieux ne parlent point: ou s'ils parlent, ils

parlent en hommes. Ainsi il s'agit de les faire parler comme nous ferions parler des hommes en qui se trouveroient une puissance et une sagesse sans bornes. Ils auront alors pour nous le ton poétique de la divinité.

On voit des Rois qui parlent avec dignité. Un sens droit guide toutes leurs paroles : elles se suivent sans se presser, et présentent l'image d'une ame noble. Mais quel Roi dira comme Auguste :

Prens un siége, Cinna ; prens ; et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose :
Prête sans me troubler l'oreille à mes discours :
D'aucun mot, d'aucun cri n'en interromps le cours:
Tiens ta langue captive ; et si ce grand silence,
A ton émotion fait quelque violence,
Tu pourras me répondre après tout a loisir....
Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon pere et les miens, etc.

Quel Prince a jamais parlé avec cette majesté ? Il auroit eu ce ton de voix, auroit-il eu cette expression riche, pleine, harmonieuse ? Il y a des paroles admirables, de grands traits chez les Princes ; mais alors comme ils appartiennent moins à la nature qu'à la belle nature, ils ont le ton poétique fondamental ; et dès qu'ils

sont exprimés d'une maniere noble, ils ont de quoi être des vers.

Il y a dans la Tragédie, comme dans l'Epopée, des degrés d'acteurs, d'intérêts, de passions, de situations. Ils y sont tous avec un supplément de dignité qui les rend dignes de cothurne, sans quoi ils seroient ou prose, ou vers comiques, quoique dans le Comique même, il y a la nuance comme ailleurs :

Les hommes la plupart sont étrangement faits,
Dans la juste nature on ne les voit jamais....
Et la plus noble chose ils la gâtent souvent,
Pour la vouloir outrer, ou pousser trop avant.

Quelque simple et naturelle que soit cette expression, on sent bien qu'elle a quelque chose de plus que la prose du langage familier.

Ce détail s'applique de lui-même à l'Eglogue, à la Fable, à l'Epître en vers, à la Satyre, à l'Epigramme. Il y a dans toutes ces sortes d'ouvrages, dès qu'ils sont vraiment poétiques, un apprêt, un soin qui se montre, et qui annonce qu'il y a une fête : et tous les vers qui n'en ont point la livrée ne sont pas censés en être : c'est de la prose. Un écrivain qui a le goût

sûr et fin, altere ou fortifie les nuances, selon le besoin et selon la condition du vers.

Mais qu'il faut l'avoir subtil, je dis le goût, pour prendre des nuances aussi légeres que celles de Madame Deshoulieres, qui a tout ce qu'il faut pour la prose, qui paroît prose pure, et qui cependant, dans ces endroits mêmes, a ce qui fait le caractere poétique : sa nuance peut se comparer à cet instant indivisible dont parle la Fontaine : *Lorsque, n'étant plus nuit, il n'est pas encore jour.* En voici un exemple :

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'imposture,
Qui font tant de maux parmi nous,
Ne se rencontrent point chez vous.
Cependant nous avons la raison pour partage,
Et vous en ignorez l'usage.
Innocens animaux, n'en soyez point jaloux,
Ce n'est pas un grand avantage.

Ce morceau n'est ni du ton épique, ni du tragique, ni du comique, ni du pastoral. Dans tous ces genres il seroit prose, plus ou moins. Mais ici il ne l'est nullement ; parce qu'il a quelque chose au-dessus de ce que la nature simple inspireroit dans la situa-

tion où est Madame Deshoulieres. Elle voit des moutons qui paissent : elle compare leur sort avec le nôtre : elle se livre à une douce rêverie mêlée de tristesse : elle ne pense presque point : elle ne fait que sentir, et son sentiment s'exprime doucement, presque de lui-même. Cependant malgré cette indolence, on n'y voit rien de superflu, de lâche. La nature seule ne se plaint pas si bien. Il y a donc quelque chose de plus que ce qu'on voit communément dans la nature : ce plus est ce qui en fait le ton poétique. Si Madame Deshoulieres eût écrit en prose à sa Fille les mêmes pensées, sur le même sujet ; y auroit-elle mis cette apostrophe ? Si elle l'eût mise, l'eût-elle continuée pendant dix lignes? Si elle l'eût fait, elle seroit sortie du ton épistolaire. Par conséquent elle a dans cette piece un autre ton que celui d'une lettre.

Ce principe nous donne la raison de toutes les différences qu'il y a entre le style prosaïque et le style poétique. C'est de-là que viennent toutes les bizarreries et les singularités qu'on rencontre dans celui-ci. La Poésie use des mots, elle en abuse, elle

en étend le sens, elle le resserre, elle le renverse. Si la prose met le régissant avant le régime, la poésie ne manque pas de faire le contraire. Si l'actif est plus ordinaire dans la prose, la poésie le dédaigne et adopte le passif. Elle entasse les épithetes dont la prose ne se pare qu'avec retenue ; elle les place devant le substantif, quand la prose les met après ; et après, quand la prose les met devant. Elle emploie les singuliers pour les pluriels, les pluriels pour les singuliers. Elle n'appelle point les hommes par leurs noms : Achille est le fils de Pelée, Théocrite le berger de Sicile, Pindare le cygne de Dircé. Elle prend un long détour plutôt que de suivre un chemin battu. L'année est chez elle le grand cercle qui s'acheve par la révolution des mois. Elle serre les idées, charge les couleurs, ne souffre rien de médiocre, tout est riche chez elle : le chemin où elle marche est couvert de diamans, ou jonché de fleurs. Elle prend une partie pour le tout, le tout pour une partie. Elle revêt de corps tout ce qui est spirituel, donne de la vie à tout ce qui n'en a point ; et comme si elle rougissoit d'être à la

portée des esprits vulgaires, elle s'enveloppe d'allégories, ne dit les choses qu'à demi, jette rapidement des traits d'érudition, désigne en passant les lieux, les événemens, les tems, parce qu'elle suppose que ceux qui l'écoutent sont en état de la comprendre. Enfin c'est pour cela qu'elle ose emprunter des tours étrangers, pour se faire remarquer et se tirer du pair. Elle peint les détails que la prose néglige; elle se pique même de les rendre avec soin; et dans tout cela elle n'a qu'un but, qui est de s'élever au-dessus du ton naturel du genre dans lequel est l'ouvrage de poésie qui se fait: un seul de ces moyens employé suffit pour empêcher que le vers ne soit prose.

Cette doctrine est celle de tous les Maîtres, et d'Aristote en particulier (*a*): « Le caractere essentiel de la » phrase poëtique, dit-il, est qu'elle » soit claire, et non commune. Elle » sera claire, si les mots n'y sont em- » ployés que dans leur sens propre; » mais alors elle sera commune: les » poésies de Cléophon et de Sténélus

(*a*) Chap. 22. de sa Poët.

» en sont un exemple. Elle sera non
» commune, et au-dessus du langage
» ordinaire, si on y emploie les locu-
» tions inusitées : j'appelle ainsi les
» mots qui ne sont point de la langue,
» les métaphores, les mots alongés,
» et en général tout ce qui n'est point
» dans l'usage ordinaire. (*a*) Mais si
» un Auteur n'employoit que de ces
» locutions, il feroit une énigme, ou
» un barbarisme continuel. Car l'é-
» nigme n'est qu'une suite de mots
» métaphoriques, comme le barba-
» risme une suite de mots étrangers à
» l'usage régnant. Aussi les poëtes

(*a*) Aristote indique quatre moyens d'élever la phrase poëtique au dessus de la phrase Prosaïque : le premier est d'employer des mots étrangers, c'est-à-dire, d'un autre langue, ou d'un autre dialecte : le second, d'employer des mots propres dans un sens etranger, ce sont les tropes : le troisieme est de changer la forme ordinaire des mots usités et pris dans un sens propre, en les abrégeant ou en les alongeant : le quatrieme est d'employer des renversemens de constructions ou des inversions.

Ciceron marque trois moyens de relever l'élocution : *Si aut vetustum verbum sit, quod tamen consuetudo ferre possit, aut factum ; vel conjonctione, vel novitate, in quo item auribus consuetudinique parcendum ; aut translatum, quod maximè tanquàm stellis quibusdam notat et illuminat orationem.* De Or. III. 45.

» doivent-ils mêler les locutions com-
» munes avec les locutions inusitées :
» celles-ci pour relever leur style,
» celles-là pour le rendre clair.

» Il y a un moyen de faire l'un et
» l'autre en même-tems : c'est d'a-
» longer les mots, de les racourcir,
» et de leur donner une construction
» extraordinaire : le style alors paroî-
» tra relevé, parce que ces altéra-
» tions de mots ou de constructions
» ne seront point dans l'usage com-
» mun ; il paroîtra clair, parce que
» ces mêmes mots seront pris dans leur
» sens propre et usité.

» C'est donc à tort qu'on blâme un
» Poëte quand il en use de la sorte....
» Pour juger de la vérité de ce que je
» dis, qu'on essaye de mettre à la
» place de ces mots poëtiques d'autres
» mots de l'usage ordinaire, ou pris
» dans leur sens propre, on sentira la
» différence. Euripide ne change qu'un
» mot ; et d'un vers plat d'Eschyle il
» en fait un beau vers. Celui-ci avoit
» dit : *Un ulcere cruel mange mes*
» *chairs*, Euripide n'a fait que mettre
» *se repaît de mes chairs*. Qu'on dise,
» *les rivages retentissent*, l'expression
» est commune ; qu'on dise comme

Homere : *les rivages mugissent*, l'expression est poétique.

» Ariphrade s'est moqué des Tragiques qui emploient des mots et des constructions dont personne n'use.... Il ne sait pas, sans doute, que c'est par cette raison que ces mots et ces constructions sont une beauté de l'art ; parce qu'elles ne sont point dans le langage ordinaire....

» Les mots composés de plusieurs mots conviennent plus spécialement aux dithyrambes, les mots inusités aux épopées et les tropes aux drames. Néanmoins les poëtes épiques ont droit à toutes ces especes d'expressions. Pour les drames, étant une imitation du langage ordinaire, ceux qui écrivent dans ce genre ne doivent jamais perdre de vue cet objet ; ils n'ont pour eux que la propriété des mots, les métaphores, et ce qui est compris sous le nom d'ornement. » (*a*)

Ce texte est si clair qu'il n'a pas soin d'être développé ; il suffit d'en

(*a*) Κοσμος : c'est le nombre, l'harmonie, les sons fines, les chutes variées, adoucies, en général tout ce qui rend le style agréable et poli.

faire l'application avec un peu plus de détail que ne l'a fait Aristote, et de montrer qu'elle peut se faire à la Poésie françoise, aussi bien qu'à la grecque et à la latine.

Aristote distingue trois genres ou trois *couleurs* ; on me permettra d'employer ce terme d'après Horace, et même de le préférer à d'autres pour m'expliquer dans cette matiere.

Ces trois couleurs sont celles du dithyrambe ou de la Poésie lyrique, celle de l'Epopée ou de la poésie de récit, enfin celle du Drame ou de la Tragédie et de la Comédie. Si un Poëte, dit Horace, n'a ni le sentiment pour connoître ces couleurs, ni le talent pour les rendre avec précision, il ne mérite point le nom qu'il porte :

Descriptas servare vices operumque colores,
Cur ego, si nequeo ignoroque, poëta salutor.

Le même Poëte nous ayant dit ailleurs que la Comédie éleve quelquefois la voix, et que la Tragédie l'abaisse quelquefois :

Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri :

Il s'ensuit que non-seulement il y a des couleurs, mais encore des gradations et des nuances dans chaque couleur, puisque chaque genre ayant une certaine latitude, ne peut sortir de sa couleur.

Les nuances d'une même couleur chez les Poëtes sont comme le style chez les Rhéteurs. Placées entre deux extrémités fixes qui se rapprochent peu à peu l'une de l'autre sur un même fonds, elles n'ont une différence frappante que quand on compare les extrémités l'une avec l'autre, ou avec leur milieu. C'est ce qui a formé chez les Rhéteurs le style simple ou familier, le style relevé et soutenu, qu'on appelle mal-à-propos sublime en françois, et le style médiocre ou moyen, qui est à une égale distance des deux autres. De même donc que le style sublime ou relevé, quand il descend, peut descendre jusqu'au style moyen inclusivement, et que le style simple peut s'élever jusqu'à ce même style moyen, aussi inclusivement, sans perdre son caractere : de même dans nos trois genres ou couleurs de Poésie, les nuances peuvent s'affoiblir ou se fortifier jusqu'à un certain point sans

sortir de leur espece : le Poëte peut se jouer dans l'intervalle qui comprend un extrême et le milieu, et y exposer les différentes nuances, pourvu qu'il ne rompe point l'unité. Mais si en descendant ou en montant, il passoit au-delà de ce milieu marqué par le goût, aussi-bien que par l'esprit; quoiqu'il conservât la couleur poétique en général, il est évident qu'il perdroit celle de l'espece, la Comédie deviendroit tragique ; la Tragédie seroit épique ou lyrique, c'est-à-dire, que les genres et les couleurs seroient confondus.

Voyons maintenant quelles sont les trois couleurs génériques qui caractérisent les trois sortes de Poésie dont parle Aristote.

La Poésie épique a pour objet d'exciter l'admiration : par conséquent chez elle tout doit tendre au merveilleux. La Poésie dramatique veut achever une action intéressante ; par conséquent tout doit peindre l'activité dans son style. La Poésie lyrique veut exciter en nous par le simple contact de l'enthousiasme les passions qu'elle éprouve ; par conséquent elle doit employer tous les traits qui peuvent

peindre fortement l'enthousiasme et le communiquer. En un mot, la Muse épique est assise, et raconte à des auditeurs étonnés, des choses qui tiennent du prodige. La Muse dramatique marche, et se presse d'atteindre à un but indiqué. La Muse lyrique danse et chante, mesurant ses pas sur ses paroles, et ses paroles sur la joie vive qu'elle ressent. La couleur du Genre lyrique est donc l'ivresse du sentiment, et tout ce qui peut la représenter et la produire ; celle du Poëme épique est le merveilleux du récit, fait par une divinité à de simples mortels ; celle du Dramatique est celle d'une action qui se fait ou par des Rois, ou par des hommes du peuple.

Quels sont les moyens que les poëtes peuvent employer pour rendre ces couleurs ?

Aristote nous met sur la voie des détails. La Poésie lyrique, dit-il, emploie avec succès les mots doubles, c'est-à-dire, les mots composés de plusieurs autres mots. La raison est, qu'outre qu'ils ne sont point vulgaires, ils sont plus sonores, et par conséquent plus propres au chant.

Nos Lyriques françois ne pouvant suivre la lettre du précepte d'Aristote, ils en suivent l'esprit. Ils ont soin d'employer les mots les plus sonores et les plus nombreux ; ils usent d'une espece de vers où les rimes sont plus fréquentes, afin d'exercer davantage l'oreille, et de marquer plus fortement le rythme ou les cadences ; ils emploient les constructions et les liaisons les plus douces, qui se prêtent mieux à la mélodie et aux inflexions du chant :

Seigneur dans ta gloire adorable
Quel mortel est digne d'entrer !
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce sanctuaire impénétrable,
Où tes saints inclinés d'un œil respectueux
Contemplent de ton front l'éclat majestueux!

La Poésie épique, ajoute le Philosophe, emploie les mots étrangers, les tropes, les alongemens et les abréviations des mots, les constructions renversées.

L'épopée françoise peut employer les mêmes moyens, mais à sa maniere, et avec une grande sobriété : elle a les latinismes de mots, de régi-

me, de constructions; elle a les figures grammaticales, l'ellipse, le pléonasme, la syllepse, l'hyperbate; elle a les tropes de toute espece, les métaphores, les allégories; elle a les autres figures de mots qui tiennent du trope; elle dit *malheureux sauge*, *fidelle en ses menaces; criniere* pour *cheveux; souci* pour *amour; ennuis* pour *chagrins amers;* elle accouple des mots qui ne sont point faits pour aller ensemble: *ces pieux fainéans: fier du honteux honneur:* elle multiplie les épithetes pittoresques, *la cruche au large ventre: sa barbe limoneuse;* elle ménage des hémistiches imitatifs, *tu dors d'un profond somme; s'engraissoient d'une longue et sainte oisiveté.* Nous ne parlons point des inversions qui reviennent à tout moment, ni d'une certaine précision plus terminée qui regne dans les pensées et les expressions, qui marque le soin, l'appareil, et qui quelquefois fait le seul caractere du vers, c'est-à-dire, qui releve la phrase, et l'empêche d'être *commune.*

Enfin la Poésie dramatique, selon Aristote, n'est pas aussi hardie que l'Epopée. Elle doit toujours se sou-

venir qu'elle est une imitation du langage ordinaire ; et qu'elle n'a pour se distinguer de la prose que la métaphore, et ce qui est compris sous le nom d'ornement.

Ce que dit Aristote est si vrai que dans la Poésie épique même, lorsque le poëte fait parler quelqu'un de ses héros, fût-il un Dieu, le ton change et devient différent :

Vix è conspectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant læti et spumas salis ære ruebant,
Cùm Juno hæc secum : Mene incæpto desistere victam,
Nec posse Italiâ Teucrorum avertere regem !
Quippe vetor satis. Pallasne exurere classem
Argivûm atque ipsos potuit submergere ponto, etc.

A peine ils sortoient des ports Siciliens, les voiles déployées faisoient voler, etc. Les deux premiers vers sont épiques par les expressions, *Siculæ telluris*, *in altum*, *spumas*, *salis*, *ære*, *ruere*. Les autres sont dramatiques, parce que c'est Junon qui parle, et non le poëte. Quoiqu'elle soit une Déesse, elle est obligée de prendre le ton de quelqu'un qui agit, et par-là de se rapprocher du langage de ceux qui agissent.

La

La Poésie dramatique françoise n'a point d'autre regle, ni d'autre marche à suivre dans cette partie que celle des Grecs et des Latins. La couleur générale de tout drame en toute langue, est que toutes les pensées, tous les tours, toutes les expressions, aient une sorte de tendance au terme ou à l'achevement de l'action entreprise. Toute locution qui aura l'air de repos ou d'oisiveté, qui ne sera employée que pour être vue et remarquée, y sera un vice de couleur. Le théâtre est l'image de ce qui se passe dans une maison, au moment décisif d'une affaire critique : on ne parle, on ne pense, on ne se remue que relativement à cette affaire.

Mais comme il y a le haut et le bas Dramatique, je veux dire, le Tragique et le Comique, la couleur générique, qui est celle de l'action, a aussi des nuances différentes qui sont marquées, non-seulement par la qualité des sujets, mais encore par celle des personnages : ainsi, il y a non-seulement les deux nuances générales qui constituent la Tragédie et la Comédie, chacune dans leur espece, et qui sont dans la dramatique comme

le style relevé et le style simple chez les Rhéteurs : il y a encore une infinité de nuances sensibles dans l'une et dans l'autre espece. Andromaque n'a point la nuance d'Athalie, ni celle de Cinna ; un Roi, un pere, un fils, une mere tendre, ont chacun la leur, qui varie encore selon qu'ils sont de sang froid, ou dans la passion ; dans telle passion, ou dans telle autre.

Il en est de même dans la Comédie. Le haut et le bas Comique y font deux nuances principales qui se sous-divisent en une infinité d'autres nuances. Alceste, Philinte, Crispin, Lucas, doivent avoir la couleur poétique de leur caractere, de leur éducation, de leur situation, de leur moment. La plus mauvaise couleur de toutes dans ce genre, est la couleur personnelle du poëte : et cependant Corneille et Racine ont eu tous deux la leur. Il faut du moins que cette couleur du poëte ne couvre pas entiérement celle des personnages, ni qu'on puisse dire : *Tout a l'humeur gasconne en un Auteur gascon :* ce qui est arrivé quelquefois à Corneille, et jamais à Racine.

Pour nos poëtes d'aujourd'hui, ils

passent la plupart sans façon et sans apprêt, dans la même piece, dans la même scene, dans le même couplet, suivant la chaleur qu'ils éprouvent dans l'instant, du dramatique au lyrique ou à l'épique, du tragique au comique, du comique au tragique, et qui pis est, du sentiment et des passions à l'ingénieux et au métaphysique. Rarement ils ont le courage de sacrifier une beauté déplacée. Il faut varier sans doute ; mais sur un fond qui soit un : la variété doit être toujours circonscrite par l'unité.

Tout se suit et se tient dans les arts aussi bien que dans la nature : c'est parce que la Poésie veut paroître et briller, qu'elle choisit ses objets, et qu'elle les éleve au-dessus d'eux-mêmes, en les perfectionnant. C'est par la même raison qu'elle éleve son style par le choix des mots, des tours, des constructions.

La même raison doit exiger aussi, quand on récite ou qu'on lit des vers, qu'on le fasse d'un autre ton que la prose. Il y a une prononciation poétique qui est une espece de chant, plus ou moins soutenu, selon les genres. On lit d'un autre ton de voix les

vers de l'Epopée, ceux de la Tragédie, de la Poésie lyrique ; et d'un autre, les comiques, les satyriques, ceux des Epîtres. Ces derniers ont presque le ton familier : cependant s'ils l'avoient tel qu'il est, ils seroient mal récités : il faut qu'il y ait quelque chose qui fasse sentir qu'ils appartiennent au langage poétique. Comme celui-ci a, soit un ton, soit un demi-ton, enfin une nuance au-dessus du naturel, la prononciation de celui qui récite ou qui lit, doit être montée au même point.

Il en est de même des gestes dans l'action. On distingue les gestes de théâtre de ceux des conversations et des discours oratoires. Ceux-ci sont prosaïques, s'il m'est permis de me servir de ce terme, et les autres poétiques ; c'est-à-dire, qu'ils ont un degré de perfection, d'énergie, qu'ils n'ont point lorsqu'ils accompagnent la prose. Les gestes du théâtre en chaire paroîtroient affectés, on n'y doit point songer à plaire. Il faut donner la nature telle qu'elle est : pourvu qu'elle soit libre et sans difformité, on est content. Mais ici on veut nous donner le beau. Il faut donc que tout

soit dans un degré de perfection, plus qu'ordinaire. C'est la loi. On sent qu'elle est juste ; on veut qu'elle soit exécutée en rigueur, sans quoi on n'a point ce qu'on attendoit, et qu'on avoit droit d'attendre.

Ainsi geste, ton de voix, style, choses, tout cela doit être naturel dans la Poésie, parce que sans cela il ne ressembleroit point. Mais en même-tems il faut qu'il y ait au moins un degré au-dessus de la nature ordinaire, parce que la Poésie a pour objet de plaire. Elle s'y est engagée : et si elle ne donnoit que la nature telle qu'elle est, son entreprise seroit à pure perte. Elle n'auroit que le stérile avantage de mettre sur la toile tous les défauts qu'on voit dans la nature.

Passons maintenant aux regles particulieres de chaque espece de Poésie.

CHAPITRE VII.

L'Epopée a toutes ses regles dans l'Imitation.

LE terme d'*Epopée*, pris dans sa plus grande étendue, convient à tout récit poétique, et par conséquent à la plus petite fable d'Esope, ἔπος signifie *récit*, et ποιέω *faire*, *feindre*, *créer*.

Mais selon la signification ordinaire, et qui est établie par l'usage, il ne se donne qu'au récit poétique de quelque grande action, qui intéresse toute une Nation, ou même tout le Genre humain. Les Homeres et les Virgiles en ont fixé l'idée, jusqu'à ce qu'il vienne des modeles accomplis.

L'Epopée est le plus grand ouvrage que puisse entreprendre l'esprit humain. C'est une espece de création qui demande en quelque sorte un Génie tout-puissant. On embrasse dans la même action tout l'Univers : le Ciel qui regle les destins, et la Terre où ils s'exécutent.

On peut la définir : Un récit en vers d'une action vraisemblable, héroïque et merveilleuse. On trouve dans ce peu de mots, la différence de l'Epopée avec le Romanesque, qui est au-delà du vraisemblable ; avec l'Histoire, qui ne va pas jusqu'au merveilleux ; avec le Dramatique, qui n'est pas un récit ; avec les autres petits Poëmes, dont les sujets ne sont pas héroïques.

Il s'agit de trouver toutes les regles de chacune de ces parties dans l'imitation.

Le Merveilleux, qui paroît le plus éloigné de ce principe, consiste à dévoiler tous les ressorts inconnus des grandes opérations ; à montrer non-seulement les hommes qui agissent, mais encore la main de la Divinité qui les guide, ou qui les porte où elle le juge à propos ; à faire voir d'un côté l'homme avec sa foiblesse et son ignorance, ses passions et ses vertus ; et de l'autre la sagesse, la puissance, la bonté, la justice de l'Être suprême, qui dispose du sort de l'homme à son gré. De maniere que l'Épopée est en même tems l'histoire de l'humanité et de la Divinité, et des rapports mu-

tuels de l'une avec l'autre ; en un mot, l'histoire des Dieux, des hommes et de la religion (*a*). Pour peindre ce Merveilleux, le Poëte n'a d'autre moyen que l'imitation ou le vraisemblable. C'est sa regle ici, comme ailleurs : et le lecteur intelligent ne manque point de l'y ramener, quand il s'en écarte.

Comme tous les hommes sont naturellement convaincus qu'il y a une Divinité qui regle leur sort, et que le Poëte, qui est homme comme nous, a par cette conviction les germes des mêmes idées que nous ; il s'appuie sur ce point : ensuite il se déclare inspiré par un Génie, qui assiste au conseil des Dieux ; où il a vu le principe et les causes secrettes des choses que les hommes ne connoissent que quand elles sont arrivées.

Voilà donc deux moyens de nous faire croire le Merveilleux qu'il nous annonce : le premier, c'est qu'il nous présente des choses qui ressemblent

---

(*a*) On peut lui appliquer une grande partie d'une définition de la Philosophie, donnée par les Anciens : Imitatio *rerum divinarum et humanarum, causarumque quibus hæ res continentur.* Cic.

à celles que nous croyons : le second, qu'il nous les dise d'un ton d'autorité et de révélation. Le ton d'oracle m'ébranle, et la vraisemblance des choses me convainc. J'entends une voix sublime : je sens un feu divin qui m'embrase : je reconnois les idées que j'ai de la conduite de la Divinité par rapport aux hommes. Je vois outre cela des héros, des actions, des mœurs peintes sous des traits que je connois ; j'oublie la fiction, je l'embrasse comme la vérité ; j'aime tous ces objets ; s'ils n'existent point, ils méritent d'exister ; et la nature y gagneroit, si elle étoit aussi belle que l'Art. Ainsi je crois volontiers que c'est la Nature elle-même : et ne puis-je pas dire que c'est elle, puisque je le crois ?

En effet ce Merveilleux plairoit-il, s'il n'étoit point conforme au vrai, et qu'il ne fût que l'ouvrage d'une imagination égarée ? *Rien n'est beau que le vrai.* Homere m'enchante, mais ce n'est point quand il me montre un fleuve qui sort de son lit pour courir après un homme, et que Vulcain accourt en feu pour forcer ce fleuve à rentrer dans ses bords. J'admire Virgile, mais je n'aime point ces vais-

seaux changés en Nymphes. Qu'ai-je affaire de cette Forêt enchantée du Tasse, des Hippogriffes de l'Arioste, de la Génération du Péché mortel dans Milton ? Tout ce qu'on me présente avec ces traits outrés et hors de la Nature, mon esprit le rejette : *incredulus odi.* La nature n'a pas guidé le pinceau.

Cependant j'aimerois mieux ces écarts, pouvu qu'ils fussent d'un moment, que la retenue toujours glacée, et la triste sagesse d'un Auteur qui n'abandonne jamais le rivage, et qui y échoue par timidité. *Est quodam prodire tenus, si non datur ultrà.* Quand on a lu les chefs-d'œuvre de la Muse épique, chacun, selon sa portée, a senti un degré de sentiment, au-dessous de quoi tout ce qui reste, est censé médiocre ; parce qu'il ne remplit pas la mesure, je ne dis pas du parfait, qui n'a peut-être jamais existé, mais de ce qui nous en tient lieu, eu égard à notre expérience.

L'Épopée doit donc être merveilleuse : puisque les modeles de la Poésie épique nous ont émus par ce ressort. Mais comme ce Merveilleux doit être en même tems vraisemblable, et

que, dans cette partie comme dans les autres, le vraisemblable et le possible ne sont point toujours la même chose; il faut que ce Merveilleux soit placé dans des actions et dans des tems, où il soit en quelque sorte naturel.

Les Païens avoient un avantage: leurs Héros étoient des enfans des Dieux, qu'on pouvoit supposer en relation continuelle avec ceux dont ils tenoient la naissance. La Religion Chrétienne interdit aux Poëtes modernes toutes ces ressources. Il n'y a gueres que Milton, qui ait su remplacer le Merveilleux de la Fable, par celui de notre Religion. La scene de son Poëme est souvent hors du monde, et avant les tems. La révélation lui a servi de point d'appui: et de là, il s'est élevé dans ces fictions magnifiques, qui réunissent le ton emphatique des oracles, et le sublime des vérités Chrétiennes.

Mais vouloir joindre ce Merveilleux de notre Religion avec une histoire toute naturelle, qui est proche de nous: faire descendre des Anges pour opérer des miracles, dans une entreprise dont on sait tous les nœuds et

tous les dénouemens, qui sont simples et sans mysteres ; c'est tomber dans le ridicule, qu'on n'évite point, quand on manque le merveilleux.

Pour faire un Poëme épique, il faut donc commencer par choisir un sujet qui puisse porter le Merveilleux : et ce choix fait, il faut tellement concilier les opérations de la Divinité avec celles des Héros, que l'action paroisse toute naturelle, et que le spectacle des causes supérieures et celui des effets ne fassent qu'un Tout. L'action est une. Ce n'est pas assez : il faut que les acteurs y jouent des rôles variés, chacun selon leur dignité, leur état, leur intérêt, leurs vues. Ce qui demande du jugement, de l'ordre, et un génie fécond en ressorts.

Il s'agit de plaire par un naturel bien choisi, bien ordonné, bien présenté. Les idées que nous avons de la Divinité guident le Poëte pour le Merveilleux. L'Histoire, la Renommée, les préjugés, les observations particulieres du Poëte, son cœur le guide pour la conduite des Héros. Tout est réglé dans le Ciel : tout est incertain sur la terre. C'est un jeu de

théâtre perpétuel pour le lecteur (*a*). Ajoutez à cela l'intérêt des nœuds, et l'ignorance des moyens pour arriver au dénouement. C'est sur ce plan qu'on doit dresser ce qu'on appelle la fable, ou, si je l'ose le dire, *la charpente* de l'Epopée.

Pour établir l'ordre, il faut qu'il y ait un but, où tout se porte comme à sa fin. Le Pere le Bossu prétend qu'on doit prendre une maxime importante de morale, la revêtir d'abord d'une action chimérique, dont les acteurs soient A et B : chercher ensuite dans l'Histoire quelque fait intéressant, dont la vérité mise avec le fabuleux, puisse ajouter un nouveau crédit à la vraisemblance ; et enfin imposer les noms aux acteurs, qu'on appellera Achyle, Minerve, Tancrede, Henri-le-Grand.

Ce systême peut s'exécuter : personne n'en doute. De même qu'on peut dépouiller un fait de toutes ses circonstances, et le réduire en ma-

---

(*a*) Il y a une sorte de Jeu de théâtre qui est, quand le Spectateur, sachant ce qui se passe, jouit de l'erreur ou de l'ignorance d'un acteur qui ne le sait pas.

xime, on peut aussi habiller une maxime, et la mettre en fait. Cela se pratique dans l'Apologue, et peut se pratiquer de même dans tous les autres Poëmes. Je crois même que ce systême, tout méthaphysique qu'il est, ne doit être ignoré d'aucun Poëte, et qu'on peut en tirer de grands secours pour l'ordre et la distribution d'un Ouvrage. Mais que dans la pratique il faille commencer par le choix d'une maxime; cela est d'autant moins vrai, que l'essence de l'action ne demande qu'un but, quel qu'il soit. Ce sera, si l'on veut, de mettre un Roi sur le Trône, d'établir Enée en Italie, de gronder un Fils désobéissant. La maxime de morale ne manque point de se trouver au bout, puisqu'elle sort naturellement de tout fait, historique ou fabuleux, allégorique ou non (*a*).

(*a*) Il y a deux sortes d'Allégorie : l'une qu'on peut appeler Morale, et l'autre Oratoire. La premiere cache une vérité, une maxime : tels sont les Apologues : c'est un corps qui revêt une ame : L'autre est un masque qui couvre un corps; elle n'est point destinée à envelopper une maxime, mais seulement une chose qu'on ne veut montrer qu'à demi, ou au travers d'une gaze. Les Orateurs et les Poëtes se servent de celle-ci

La premiere idée qui se présente à un Poëte, qui veut entreprendre un Poëme épique, c'est de faire un Ouvrage qui immortalise le Génie de l'Auteur : Voilà la disposition du Poëte. Elle le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, et qui soit en même tems susceptible de toutes les

---

quand ils veulent louer ou blâmer avec finesse; Ils changent les noms des choses, les lieux, les personnes, et laissent au Lecteur intelligent à lever l'enveloppe, et à s'instruire lui-même. La premiere espece d'allégorie peut être mise en usage dans l'Epopée; mais elle est, comme nous l'avons dit, peu vraisemblable et peu conforme à la nature de l'esprit humain. La seconde espece entre avec beaucoup de grace dans un Poëme; mais elle n'est point de son essence. C'est un mérite qui tient à l'ouvrier plutôt qu'à l'Ouvrage et qu'on reconnoît par l'Histoire, plutôt que par le Poëme même. Enée ne seroit pas l'image d'Auguste, que son tableau n'en seroit pas en soi moins beau. Tous les jours les Peintres nous donnent des portraits dans leurs tableaux d'histoire. Ces portraits font un double plaisir aux spectateurs qui en connoissent les modeles; mais ils ne laissent point d'en faire, comme tableaux, à ceux qui ne les connoissent pas; pourvu qu'ils expriment la belle Nature. Il en est de même de l'allégorie dans l'Epopée; Elle y jette un agrément de plus, mais elle n'en sait point l'essentiel. L'épopée n'est essentiellement, que le récit d'une grande action et de ses causes. Voyez le 4. Traité.

grandes beautés de l'art. Pour dresser ce sujet, et le rédiger en un seul corps, il fait comme font les hommes qui agissent : il se propose un but, où aillent toutes les parties de son ouvrage, et tous les mouvemens de son action. Ce but sera, si on veut, une maxime importante ; mais beaucoup mieux un événement extraordinaire, dont, par réflexion, on tirera une maxime. Ces préparatifs étant faits :

Le Poëte, qui sait que c'est une action qu'il va peindre, et qu'il doit la montrer aussi parfaite, qu'il est possible qu'elle le soit dans son genre, fait valoir sur son sujet tous les priviléges de son art. Il ajoute : il retranche : il transpose : il crée : il dresse les machines à son gré : il prépare de loin des ressorts secrets, des forces mouvantes : il dessine d'après la belle Nature les grandes parties ; il détermine les caracteres de ses personnages ; il forme le labyrinthe de l'intrigue : il dispose tous ses tableaux, selon l'intérêt général de l'ouvrage : et, conduisant son Lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours appercevoir dans le lointain une perspective plus charmante, qui séduit sa

curiosité, et l'entraîne, malgré lui, jusqu'au dénouement et à la fin de la piece. Voilà, ce semble, la maniere dont on peut dresser la fable, ou le plan de l'action épique.

C'est la nature même qui propose ce plan. Ce sont ses idées qu'on suit. C'est elle qui demande, comme des qualités essentielles, l'importance, l'unité, l'intégrité : c'est elle qui donne l'exemple du beau dans les caracteres, dans les mœurs, et dans les situations : c'est elle qui se plaint des défauts, et qui approuve les beautés : elle enfin, qui est le modele et le juge, ici, comme dans tous les autres Arts.

Il est vrai cependant que ni l'Histoire, ni la Société n'offrent point aux yeux des Tours si parfaits et si achevés. Mais il suffit qu'elles nous en montrent les parties, et que nous ayons en nous-mêmes les principes qui doivent nous guider dans la composition du Tout. L'Artiste observateur a deux choses à considérer, nous l'avons (*a*) dit, ce qui est hors de lui, et ce qu'il éprouve en lui. Il a senti que l'unité, la proportion, la

(*a*) Voyez le chap. 4. 2. part.

variété, l'excellence des parties étoient la source de son plaisir ; c'est donc à l'Art à arranger tellement les matériaux que la Nature lui fournit, que ces qualités en résultent ; on attend cela de lui, et on ne le quitte pas à moins.

Nous avons dit que l'Epopée employoit deux moyens pour nous toucher : la vraisemblance des choses qu'elle raconte, et le ton d'oracle qui annonce la révélation : nous ne nous arrêterons qu'un moment sur ce second article.

Dans les autres Poëmes, la Poésie du style doit être conforme à l'état des Acteurs : dans l'Epopée elle doit l'être à l'état du Poëte : quand il parle, c'est un esprit divin qui l'inspire ;

. . . . . Cui talia fanti
. . . subitò non vultus, non color unus,
Et rabie fera corda tument, majorque videri
Nec mortale sonans, afflata est numine quando
Jam propiore Dei . . . Tros Anchisiade. . . . . :

La Muse épique est autant dans le Ciel que sur la Terre. Elle paroît toute pénétrée de la Divinité ; et ne nous parle qu'avec un enthousiasme

céleste, qui, se précipitant par les détours d'une fiction hardie, ressemble moins au témoignage d'un Historien scrupuleux, qu'à l'extase d'un Prophete, *Non enim res gestæ versibus comprehendendæ sunt..... sed per ambages, deorumque ministeria, et fabulosum sententiarum tormentorum præcipitandus est liber spiritus, ut potiùs furentis animi vaticinatio appareat, quàm religiosa orationis sub testibus fides.* Elle appelle par leurs noms les choses qui n'existent pas encore : *hæc tum nomina erunt.* Elle voit plusieurs siecles auparavant la Mer Caspienne qui frémit, et les sept embouchures du Nil qui se troublent dans l'attente d'un Héros.

C'est pour cette raison que, dès le commencement, le Poëte parle comme un homme étonné et élevé au-dessus de lui-même. Son sujet s'annonce enveloppé de ténebres mystérieuses, qui inspirent le respect, et disposent à l'admiration : « Je chante » les combats, et ce Héros que les » Destins ennemis forcerent d'aban- » donner le rivage Troyen. Il fut long- » tems exposé à la vengeance des » Dieux, etc.

La Poésie lyrique a une marche libre et déréglée : ce sont des élans du cœur, des traits de feu qui jaillissent. L'Epique a un ton toujours soutenu, une majesté toujours égale à elle-même : c'est le récit que fait un Dieu à des Dieux comme lui. Tout s'ennoblit dans sa bouche : si elle raconte les discours des mortels, elle les anime en quelque sorte de sa divinité : les pensées, les expressions, les tours, l'harmonie, tout est rempli de hardiesse et de pompe. Ce n'est point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclatte et qui se tait. C'est un grand fleuve qui roule ses flots avec bruit, et qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde. Le murmure des ruisseaux n'est bon que pour les Bergers. Comparez le chalumeau de Virgile avec sa trompette :

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi
Sylvestrem tenui musam meditaris avena.

Rien n'est si doux : l'harmonie et le ton de l'Enéide ont une autre force :

Arma virumque cano, etc.
Vix è conspectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant lœti, et spumas salis ære ruebant.

Chacun peut sentir par la seule lecture, cette différence. On la trouveroit encore plus sensible, si on comparoit Théocrite avec Homere. La Langue Grecque, plus riche que les autres, a pu se prêter avec plus de facilité à la nature des sujets, et prendre plus ou moins de force, selon le besoin des matieres. J'en appelle à ceux qui ont lu les deux Poëtes par comparaison.

CHAPITRE VIII.

Sur la Tragédie.

LA Tragédie partage avec l'Epopée la grandeur et l'importance de l'action, et elle n'en differe que par le Dramatique seulement. On voit l'action tragique, et celle de l'Epopée se raconte.

Mais comme il y a dans l'Epopée deux sortes de grand, le Merveilleux et l'Héroïque; il peut y avoir aussi deux especes de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie; l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle Lyrique ou Opéra.

Le merveilleux est exclus de la premiere espece, parce que ce sont des hommes qui agissent en hommes; au lieu que dans la seconde, les Dieux agissant en Dieux, avec tout l'appareil d'une puissance surnaturelle, ce qui ne seroit point merveilleux, cesseroit en quelque sorte d'être vraisemblable. Ces deux especes ont leurs regles communes : et si elles en ont de particulieres, ce n'est que par rapport à la condition des acteurs, ou au choix des matieres où il y a quelque différence.

Un Opéra est donc la représentation d'une action merveilleuse (*a*). C'est le divin de l'Epopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des Dieux, ou des Héros demi-Dieux, ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix, qui surpasse les loix du vraisemblable ordinaire. 1.° Leurs opérations ressemblent à des prodiges. C'est le Ciel qui s'ouvre,

(*a*) On ne définit ici l'opéra que par opposition à la Tragédie. Si on veut le connoître tel qu'il est ou qu'il doit être en lui-même, qu'on lise ci-après le chapitre 12. sur la Poésie Lyrique, et le 1.er du sixieme Traité.

une nue lumineuse qui apporte un Être céleste : c'est un palais enchanté, qui disparoît au moindre signe, et se transforme en désert, etc. 2.° Leur langage est entiérement lyrique : il exprime l'extase, l'enthousiasme, l'ivresse du sentiment. 3.° C'est la Musique la plus touchante qui accompagne les paroles, et qui par les modulations, les cadences, les inflexions, les accens, en fait sortir toute la force et tout le feu. La raison de tout cela est dans l'imitation. Ce sont des Dieux qui doivent agir et parler en Dieux. Pour former leurs caracteres, le Poëte choisit ce qu'il connoît de plus beau et de plus touchant dans la Nature, dans les Arts, dans tout le genre humain ; et il en compose des Etres qu'il nous donne, et que nous prenons pour des Divinités. Mais ce sont toujours des hommes : c'est le Jupiter de Phidias. Nous ne pouvons sentir de nous-mêmes, ni caractériser les choses d'imagination que par les traits que nous avons vus dans la réalité. Ainsi c'est toujours l'imagination qui commande et qui fait la loi.

L'autre espece de Tragédie ne sort point du naturel. Ce qu'elle a de grand

ne va que jusqu'à l'héroïsme. C'est une représentation de grands hommes, une peinture, un tableau; ainsi son mérite consiste dans sa ressemblance avec le vrai. De sorte que pour trouver toutes les regles de la Tragédie, il ne faut que se mettre dans le parterre, et supposer que tout ce qu'on va voir sera vrai : mais le plus beau vrai possible dans ce genre et dans le sujet choisi; tout ce qui concourra à me persuader, sera bon : tout ce qui aidera à me détromper, sera mauvais.

Si on change le lieu où se passe l'action, tandis que le Spectateur est toujours resté au même endroit, il reconnoît l'art : l'imitation est fausse (*a*).

(*a*) « C'est ici, dit encore M. Schlegel, l'objection ordinaire contre les changemens de lieu. » L'Auteur parle ici en Auteur françois, et pour » plaire aux François. Il veut resserrer encore les » bornes déjà trop étroites de son pays. Le parterre françois se révolteroit, si un jeune poëte » s'affranchissoit des loix prescrites par l'exemple » des premiers maîtres. Mais nous, qui n'avons » ni Corneille, ni Racine, ni Molieres, ni autres » poëte de cette force, devons-nous nous soumettre à un joug qui ne produit jamais qu'un » effet médiocre, et qui prive quelquefois des » plus grandes beautés ?.... Les Anglois n'enchaînent pas ainsi leurs poëtes à l'unité de lieu. Nous » jouissons de la même liberté... A la bonne heure

Si

Si l'action que je vois dure un an, un mois, plusieurs jours : tandis que je sens que je l'ai vue commencer et finir, à peu près en trois heures : je reconnois l'artifice. A peine peut-on me faire croire que j'aie été spectateur pendant un jour entier ; et la chose iroit beaucoup mieux, si l'action ne duroit qu'autant de tems qu'il en faut, pour la représenter : il seroit plus aisé de me tromper.

Je vois des acteurs qui agissent pour être vus, qui se présentent de maniere qu'ils paroissent adresser la parole au parterre. La nature ne s'y prend pas de la sorte : elle agit pour agir. Ici on a d'autres vues, je reconnois la comédie.

On joue une Tragédie Romaine : je reconnois par l'histoire un Brutus,

---

» qu'au milieu d'un acte on ne le puisse, mais » entre deux actes qui l'empêche ? .... Que ce soit » une regle, aussi bien que celle de l'unité de » tems, on le veut, pourvu qu'on ne les exige » pas à la rigueur, et qu'on permette des excep» tions.

C'est-à-dire, qu'il faut obéir à la regle quand on le peut, et en approcher le plus qu'il est possible, lorsqu'on ne peut pas la pratiquer en rigueur. C'est l'esprit dans lequel tout le monde admet la regle.

un Cassius, ces fiers Conjurateurs; que la Renommée me montre dans l'éloignement des tems, comme des héros d'une taille plus qu'humaine: je vois sous leurs noms, une figure médiocre, une taille pincée, une voix grêle et forcée, je dis sur le champ: *non, tu n'es pas Brutus.*

Je ne parle point des Episodes inutiles, des caracteres équivoques, ou mal soutenus, des sentimens foibles ou guindés.... Tantôt c'est un étalage de phrases dans le goût de Sénéque; quelquefois, une description plus qu'épique; une autre fois, c'est un enthousiasme plus que lyrique. C'est un historien que j'entends, un philosophe, un orateur; le Théâtre se change en Tribune. Ici c'est un acteur qui prend feu tout-à-coup, et sans préparation: là, c'en est un autre qui écoute une confidence importante, avec un air distrait. Il est sûr de sa réponse. En un mot, ce sera le geste, la parole, le ton de la voix, une de ces trois expressions, qui ne s'accordera pas avec les deux autres, et qui démasquera l'art en déconcertant l'harmonie.

Les Chœurs amenerent autrefois la Tragédie sur le Théâtre; et ils s'y

maintinrent long-tems avec elle. Ils étoient fondés sur l'usage, et autorisés par l'exemple du gouvernement, qui étoit démocratique. Mais les grandes affaires dans la suite, ne se décidant plus en public, ils furent obligés d'en descendre. D'ailleurs, comment allier cette publicité théâtrale avec les ressorts des grandes passions, qui sont ordinairement secrets ? Phedre pouvoit-elle avouer à tout un peuple, ce qu'Œnone ne pouvoit lui arracher qu'avec effort ? Mais peut-être asssi, que si l'Art y a gagné en rendant l'imitation plus exacte, le spectateur a perdu du côté des sentimens. Le chant lyrique du Chœur exprimoit dans les entr'actes les mouvemens excités par l'acte qui venoit de finir. Le Spectateur ému en prenoit aisément l'unisson, et se préparoit ainsi à recevoir l'impression des actes suivans : au lieu qu'aujourd'hui le violon ne semble fait que pour guérir l'ame de sa blessure, et éteindre le feu qui s'allumoit. On guérit un inconvénient par un autre. Il y a pourtant des sujets où tout pourroit se concilier.

Si on demande maintenant pourquoi les passions doivent être extraordinai-

res, les caracteres toujours grands, le nœud presque insoluble, le dénouement simple et naturel? Pourquoi on veut que les scenes aillent toujours en croissant, sans languir ? C'est que c'est la belle nature qu'on a promis de peindre, et qu'on doit lui donner tous les degrés de perfection connus : c'est que l'Art fait uniquement pour le plaisir, est mauvais, dès qu'il est médiocre. Enfin, c'est que le cœur humain n'est pas content, quand on lui laisse de quoi desirer.

CHAPITRE IX.

Sur la Comédie.

LA Tragédie imite le beau, le grand : la comédie imite le ridicule. L'une éleve l'ame, et forme le cœur, l'autre polit les mœurs, et corrige les dehors. La Tragédie nous humanise par la compassion, et nous retient par la crainte, Φόβος καὶ ἔλεος : la Comédie nous ôte le masque à demi, et nous présente adroitement le miroir. La Tragédie ne fait pas rire,

parce que les sottises des grands sont des malheurs :

Quidquid delirant Reges, plectuntur Achivi.

La Comédie fait rire, parce que les sottises des petits ne sont que des sottises ; on n'en craint point les suites.

On définit la Comédie : Une action feinte, dans laquelle on représente le ridicule à dessein de le corriger. L'action tragique tient le plus souvent à quelque chose de vrai. Les noms, au moins, sont historiques ; mais dans la Comédie, tout y est feint. Le Poëte pose pour fondement la vraisemblance : cela suffit : il bâtit à son gré : il crée une action, des acteurs : il les multiplie selon ses besoins, et les nomme comme il le juge à propos, sans qu'on le puisse trouver mauvais.

La matiere de la Comédie est la vie civile, dont elle est l'imitation : » elle est comme elle doit être, dit » le P. Rapin, quand on croit se trou- » ver dans une Compagnie du quartier, » étant au Théâtre, et qu'on y voit » ce qu'on voit dans le monde. Il faut ajouter à cela qu'elle doit avoir tout l'assaisonnement possible, et être un choix de plaisanteries fines et légeres,

qui présentent le ridicule dans le point le plus piquant.

Le ridicule consiste dans les défauts qui causent la honte, sans causer la douleur. C'est, en général, un mauvais assortiment de choses qui ne sont point faites pour aller ensemble. La gravité stoïque seroit ridicule dans un enfant, et la puérilité dans un magistrat : ce seroit une discordance de l'état avec les mœurs. Ce défaut ne cause aucune douleur où il est : et s'il en causoit, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bien fait : un retour secret sur eux-mêmes leur feroit trouver plus de charmes dans la compassion.

Le Ridicule dans les mœurs est donc simplement, une difformité qui choque la bienséance, l'usage reçu, ou même la morale du monde poli. C'est alors que le spectateur caustique s'égaye aux dépens d'un vieil Harpagon amoureux, d'un Monsieur Jourdain gentilhomme, d'un Tartufe mal caché sous son masque. L'amour-propre alors a deux plaisirs : il voit les défauts d'autrui, et croit ne point voir les siens.

Le Ridicule se trouve par-tout,

dit La Bruyere : il est souvent à côté de ce qu'il y a de plus sérieux ; mais il est rare de trouver des yeux qui sachent le reconnoître où il est, et plus rare encore de trouver des Génies qui sachent l'en tirer avec délicatesse, et le présenter de maniere qu'il plaise et qu'il instruise, sans que l'un se fasse aux dépens de l'autre. La Comédie se divise selon les sujets qu'elle se propose d'imiter.

Il y a dans la société un ordre de Citoyens, où regne une certaine gravité, où les sentimens sont délicats, et les conversations assaisonnées d'un sel fin : où est, en un mot, ce qu'on appelle *le ton de la bonne compagnie.* C'est le modele du haut comique, qui ne fait rire que l'esprit : tels sont les principaux caracteres des grandes pieces, de Simon, de Chremès dans Térence, d'Orgon, de Tartufe, de la femme savante dans Moliere.

Il y a un autre ordre plus bas : c'est celui du peuple, dont le goût est conforme à l'éducation qu'il a reçue. C'est l'objet du bas comique, qui convient aux Valets, aux Suivantes, et à tout ce qui se remue par l'impression des personnages supérieurs. Cet ordre ne

doit point admettre la grossiéreté ; mais la naïveté, la simplicité ; et s'il admet l'esprit, il faut qu'il soit naturel et sans aucune étude. C'est là qu'on pardonne les petits jeux de mots, les tours de souplesse, les proverbes, etc. parce que tout cela est autorisé par la condition de ceux qu'on imite.

On pourroit compter une troisieme espece de comique, s'il méritoit ce nom : ce sont les farces, les grimaces, et tout ce qui n'a, pour assaisonnement qu'un brulesque grossier, quelquefois mêlé d'ordure. Mais ces imitations, qui charment la vile populace, ne sont point du goût des honnêtes gens :

Offenduntur enim quibus est equus et pater et res.

Il est évident, par ce précis de la nature de la Comédie, que l'imitation fait son essence et sa regle. Et le mot seul de *miroir* qui lui convient si parfaitement, fait une démonstration : *Hæc conficta arbitror à Poetis esse, ut* effictos *nostros mores in alienis personis, expressamque* imaginem *nostræ vitæ quotidianæ videremus.* Cic. pro Sext. Rosc.

CHAPITRE X.

Sur la Pastorale.

LA Poésie pastorale peut être mise en spectacle ou en récit : c'est une forme indifférente pour le fonds. Son objet essentiel est la vie champêtre, représentée avec tous ses charmes possibles. C'est la sinplicité des mœurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux et paisible des passions. C'est l'amour fidelle et tendre des Bergers, qui donne des soins, et non des inquiétudes, qui exerce assez le cœur, et ne le fatigue point. Enfin, c'est ce bonheur attaché à la franchise, et au repos d'une vie qui ne connoît ni l'ambition, ni le luxe, ni les emportemens, ni les remords :

> Heureux qui vit en paix du lait de ses brebis,
> Et qui de leur toison voit filer ses habits ;
> Et bornant ses desirs au bord de son domaine,
> Ne connoît d'autre mer que le Marne ou la Seine. *Racan.*

L'homme aime naturellement la campagne ; et le printems y appelle les

plus délicats. Les prés fleuris, l'ombre des bois, les vallées riantes, les ruisseaux, les oiseaux, tous ces objets ont un droit naturel sur le cœur humain. Et lorsqu'un poëte sait, dans une action intéressante, nous offrir la fleur de ces objets, déjà charmans par eux-mêmes, et nous peindre, avec des traits naïfs, une vie semblable à celle des Bergers; nous croyons jouir avec eux. Qu'on nous peigne leurs tristesses, leurs soucis, leurs jalousies, leurs dépits; ces passions sont des jeux innocens, au prix de celles qui nous déchirent. C'est le siecle d'or qui se rapproche de nous; et la comparaison de leur état avec le nôtre, simplifie nos mœurs, et nous ramene insensiblement au goût de la Nature.

Dans ce genre, comme dans les autres, il y a un point au-delà et en-deçà duquel on ne peut trouver le bon. Ce n'est point assez de parler de ruisseau, de brebis, de Tityre; il faut du neuf et du piquant dans l'idée, dans le plan, dans l'action, dans les sentimens. Si vous êtes trop doux et trop naïf, vous risquez d'être fade; et si vous voulez un certain degré d'assaisonnement, vous sortez de votre genre, et

vous tombez dans l'affectation. Ne donnez à une bergere d'autres bouquets que ceux de ses prés ; d'autre teint, que celui des roses et des lis ; d'autre miroir qu'un clair ruisseau. Regardez la Nature, et choisissez : c'est l'abrégé des préceptes. Lisez les grands Maîtres : lisez Théocrite, il vous donnera le modele de la naïveté ; Moschus et Bion, celui de la délicatesse. Virgile vous dira, quels ornemens on peut ajouter à la simplicité. Lisez Segrais, et Madame Des-Houlieres, vous y trouverez une expression douce et continue des plus tendres sentimens. Mais si vous lisez M. de Fontenelle, souvenez-vous que son Ouvrage fait un genre a part, et qu'il n'a rien de commun que le nom, avec ceux que je viens de citer.

CHAPITRE XI.

Sur l'Apologue.

L'APOLOGUE est le spectacle des Enfans. Il ne differe des autres que par la qualité des acteurs. On ne voit, sur ce petit Théâtre, ni les Alexandres, ni les Césars, mais la Mouche et la Fourmi, qui jouent les hommes à leur maniere, et qui nous donnent une Comédie plus pure et peut-être plus instructive, que ces acteurs à figure humaine.

L'imitation porte ses regles dans ce genre, de même que dans les autres. On suppose seulement que tout ce qui est dans la nature, est doué de la parole. Cette supposition a quelque chose de vrai ; puisqu'il n'y a rien dans l'Univers qui ne se fasse au moins entendre aux yeux, et qui ne porte dans l'esprit du Sage des idées aussi claires, que s'il se faisoit entendre aux oreilles.

Sur ce principe, les inventeurs de l'Apologue ont cru qu'on leur passe-

roit de donner des discours et des pensées, d'abord aux animaux, qui, ayant à peu près les mêmes organes que nous, ne nous paroissent peut-être muets, que parce que nous n'entendons pas leur langage : ensuite aux arbres, qui, ayant de la vie, n'ont pas eu de peine à obtenir aussi des Poëtes le sentiment : et enfin à tout ce qui se meut, ou qui existe dans l'Univers. On a vu non-seulement le Loup, l'Agneau, le Chêne et le Roseau, mais encore *le Pot de fer et le Pot de terre* jouer des personnages. Il n'y a eu que *Dom Jugement et Demoiselle Imitation*, et tout ce qui leur ressemble, qui n'ont pas pu être admis sur ce Théâtre ; parce que sans doute, il est plus difficile de donner un corps caractérisé à des Etres purement spirituels, que de donner de l'ame et de l'esprit à des corps qui paroissent avoir quelque analogie avec nos organes.

Toutes les regles de l'Apologue sont contenues dans celles de l'Epopée et du Drame. Changez les noms, la Grenouille qui s'enfle, devient le Bourgeois gentilhomme, ou si vous voulez, César, que son ambition fait périr, ou le premier homme, qui est dégradé,

pour avoir voulu être semblable à Dieu.

. . . . *Mutato nomine, de te*
Fabula narratur.

Il ne faut point s'élever au-dessus de son état : voilà une maxime qu'il falloit apprendre aux enfans, au peuple, aux Rois, à tout le genre humain. La Sagesse, par le secours de la Poésie, prend toutes les formes nécessaires pour s'insinuer ; et comme les goûts sont différens, selon les âges et les conditions ; elle veut bien jouer avec les Enfans : elle rit avec le Peuple : elle parle en Reine avec les Rois, et distribue ainsi ses leçons à tous les hommes : elle joint l'agréable à l'utile, pour attirer à elle ceux qui n'aiment que le plaisir, et pour récompenser ceux qui n'ont d'autre vue, que de s'instruire.

L'Apologue doit donc avoir une action, de même que les autres Poëmes. Cette action doit être une, intéressante : avoir un commencement, un milieu, une fin ; par conséquent un prologue, un nœud, un dénouement : un lieu de la scene, des acteurs,

au moins deux, ou quelque chose qui tienne lieu d'un second. Ces Acteurs auront un caractere établi, soutenu, et prouvé par les discours et par les mœurs; et tout cela par l'imitation des hommes, dont les Animaux deviennent les copistes, et prennent les rôles, chacun suivant une certaine analogie de caracteres:

> Un Agneau se désaltéroit
> Dans le courant d'une onde pure:

Voilà un acteur avec un caractere connu, et en même-tems le lieu de la scene:

> Un Loup survint à jeun, qui cherchoit aventure,
> Et que la faim en ces lieux attiroit:

Voilà l'autre acteur, aussi avec son caractere, et outre cela, sa disposition actuelle. L'action et le nœud commencent:

> Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?
> Dit cet animal plein de rage:
> Tu seras châtié de ta témérité.

Le caractere du Loup se soutient dans ce discours, de même que celui de l'Agneau dans le suivant:

Sire, repond l'Agneau, que votre Majesté
Ne se mette point en colere,
Mais plutôt qu'elle considere,
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'elle,
Et que par conséquent, en aucune façon
Je ne puis troubler sa boisson.

On remarque assez le contraste des caracteres et des mœurs exprimées par le discours ; l'action continue :

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle, etc.
Là-dessus au fond des forêts
Le Loup l'emporte, puis le mange
Sans autre forme de procès.

Le dénouement est arrivé : et il est, tel qu'il devoit être, pris dans le principe de l'action même, qui est l'injustice et la cruauté qui accompagnent la force. Cette petite tragédie excite à sa maniere la terreur et la pitié. On plaint l'Agneau, on déteste l'assassin. Le style est conforme au caractere et à l'état des deux acteurs. C'est la matiere qui donne le ton. Quand c'est le Chêne orgueilleux qui parle, il dit :

Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du Soleil,
Brave l'effort de la tempête, etc.

La Cigale va crier famine
Chez la fourmi sa voisine.

Le Villageois se plaint de l'*Auteur de tout cela*, et prétend

Qu'il a bien mal placé cette citrouille-là.
Hé parbleu je l'aurois pendue
A l'un des Chênes que voilà.

Ainsi du reste. La Fontaine a senti toutes les différences : il a saisi partout le riant, le gracieux, le naïf, l'enjoué. Et comment ? En imitant la Nature : en se mettant précisément à la place de ces acteurs, et en parlant pour eux et comme eux. C'est ainsi qu'il a beaucoup mieux peint que tous ses maîtres, et qu'il s'est rendu peut-être beaucoup plus grand homme en son genre, que plusieurs autres que nous admirons, et que la grandeur de leur matiere nous fait paroître plus grands que lui.

CHAPITRE XII.

Sur la Poésie lyrique.

QUAND on n'examine que superficiellement la Poésie lyrique, elle paroît se prêter moins que les autres

especes au principe général qui ramene tout à l'imitation.

Quoi ! s'écrie-t-on d'abord ; les Cantiques des Prophetes, les Pseaumes de David, les Odes de Pindare et d'Horace ne seront point de vrais Poëmes ? Ce sont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La Poésie n'est-elle pas un chant, qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnoissance ? N'est-ce pas un cri du cœur, un élan, où la nature fait tout, et l'art rien ? Je n'y vois point de tableau, de peinture. Tout y est feu, sentiment, ivresse. Ainsi deux choses sont vraies : la premiere, que les Poésies lyriques sont de vrais poëmes : la seconde, que ces Poésies n'ont point le caractere de l'imitation (*a*).

(*a*) M. Schlegel ne peut comprendre comment l'ode ou la poésie lyrique peut se rappeller au principe universel de l'imitation. C'est sa grande objection. Il veut qu'en une infinité de cas, le poëte chante ses sentimens réels, plutôt que des sentimens imités. Cela se peut : j'en conviens, même dans ce chapitre qu'il attaque. Je n'avois à y prouver que deux choses : la premiere, que les sentimens peuvent être feints et imités comme les actions ; je crois que M. Schlegel conviendra que cela est vrai. La seconde, que tous les sentimens exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, devoient être soumis aux regles de l'imitation poëtique, c'est-à-dire, qu'ils devoient être vrai-

Voilà l'objection proposée dans toute sa force.

Avant que d'y répondre, je demande à ceux qui la font, si la musique, les Opéra, où tout est lyrique, contiennent des passions réelles, ou des passions imitées. Si les chœurs des Anciens, qui retenoient la nature originaire de la Poésie, ces chœurs qui étoient l'expression du seul sentiment, s'ils étoient la nature elle-même, ou seulement la nature imitée. Si Rousseau dans ses Pseaumes étoit pénétré aussi réellement que David. Enfin, si nos acteurs, qui montrent sur le théâtre des passions si vives, les éprouvent sans le secours de l'art, et par la réalité de leur situation. Si tout cela est feint, artificiel, imité, la matiere de la Poésie lyrique pour être dans les sentimens, n'en doit donc pas être moins soumise à l'imitation.

L'origine de la Poésie ne prouve pas

---

semblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre, et enfin rendus avec toutes les graces et toutes la force de l'expression poëtique. C'est le sens du principe de l'imitation, c'en est l'esprit. On a dit et répété vingt fois que la vérité pouvoit être employée quand elle étoit aussi belle et aussi piquante que la fiction : il ne s'agit que de la trouver avec ces qualités.

plus contre ce principe. Chercher la Poésie dans sa premiere origine, c'est la chercher avant son existence (*a*).

(*a*) L'Auteur s'exprime ici très-obscurément : *chercher la poésie dans son origine, c'est la chercher avant son existence.* Le plus grand défaut de tout homme qui écrit c'est de ne pas se faire entendre. L'objection la plus apparente contre le principe universel de l'imitation est tirée de l'origine de la poésie qui dans le commencement, dit-on, ne fut que l'expression du cœur et par conséquent de la vérité. La réponse est 1.° Que la poésie depuis qu'elle est réduite en art est si différente de ce qu'elle étoit dans le commencement, que son origine ne peut faire une preuve suffisante, pour établir ce qu'elle doit être aujourd'hui. Les élémens de la poésie, sont les idées, les images, les sentimens; tout cela fut créé avec les hommes; mais tout cela ne fait pas la poésie, « comme les tons ne font » pas la musique, et les couleurs la peinture. » C'est M. Schlegel qui le dit lui-même.

On répond en second lieu que ces premiers chans qui partoient du cœur et de la réalité ont pu être imités dans les temps postérieurs, et rendus par la fiction, qui est l'art d'imiter ce qui est, et de le faire paroître dans ce qui n'est pas. M. Schlegel me fait l'honneur de me donner des adversaires : je n'en ai que lui, et encore ne l'est-il pas. Je pense comme lui : et quoi qu'il en dise lui-même, il pense comme moi. Je serois bien fâché qu'il en fût autrement. Il voudroit que la poésie qui mêle tous les genres presque dans tous ses ouvrages, formât par-tout des especes pures et sans mélanges, et il argumente des ouvrages contre les principes. Que M. S. me permette de lui observer que lorsqu'il s'agit de faire un art, c'est-à-dire, de recueillir les regles d'un genre et de ses especes, il est indispensable de considérer ces especes dans leur caractere spécifique, et sans mélange : sauf à lais-

Les élémens des Arts furent créés avec la Nature. Mais les Arts eux-mêmes tels que nous les connoissons, que nous les définissons maintenant, sont bien différens de ce qu'ils étoient, quand ils commencerent à naître. Qu'on juge de la Poésie par les autres arts, qui, en naissant, ne furent ou qu'un cri inarticulé, ou qu'une ombre crayonnée, ou qu'un toît étayé. Peut-on les reconnoître à ces définitions ?

Que les Cantiques sacrés soient de vraies Poésies sans être des imitations; cet exemple prouveroit-il beaucoup contre les Poëtes, qui n'ont que la Nature pour les inspirer ? Etoit-ce l'homme qui chantoit dans Moyse, n'étoit-ce point l'esprit de Dieu qui dictoit ? Il est le maître ! il n'a pas besoin d'imiter, il crée. Au lieu que nos Poëtes dans leur ivresse prétendue n'ont d'autre secours que celui de leur génie naturel, qu'une imagination échauffée par l'art, qu'un enthousiasme de commande. Qu'ils ayent eu un sentiment réel de joie : c'est de quoi

ser aux artistes la liberté de faire les alliages et les mélanges dont ils ont le droit. Pourvu que chaque partie soit ce qu'elle doit être, et que le mélange n'empêche pas que le tout ne paroisse de même nature : ils sont dans l'ordre.

chanter, mais un couplet, ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue, c'est à l'art à coudre à la piece de nouveaux sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la nature allume le feu; il faut au moins que l'art le nourrisse et l'entretienne. Ainsi l'exemple des Prophetes, qui chantoient sans imiter, ne peut tirer à conséquence contre les Poëtes imitateurs.

D'ailleurs, pourquoi les Cantiques sacrés nous paroissent-ils, à nous, si beaux? N'est-ce point parce que nous y trouvons parfaitement exprimés les sentimens qu'il nous semble que nous aurions éprouvés dans la même situation où étoient les prophetes? Et si ces sentimens n'étoient que vrais, et non pas vraisemblables, nous devrions les respecter; mais ils ne pourroient nous faire l'impression du plaisir. De sorte que pour plaire aux hommes, il faut, lors même qu'on n'imite point, faire comme si l'on imitoit, et donner à la vérité les traits de la vraisemblance (*a*).

(*a*) Aristote l'a dit lui-même: l'Epopée, la Tragédie, la Comédie, le Dithyrambe, la Musique qui emploie la flute et la lyre, conviennent, en ce qu'elles sont des imitations. Or, rien ne répond mieux à notre poésie lyrique, que le dithyrambe des Grecs.

La Poésie lyrique pourroit être regardée comme une espece à part ; sans faire tort au principe où les autres se réduisent. Mais il n'est pas besoin de la séparer : elle entre naturellement et même nécessairement dans l'imitation : avec une seule différence, qui la caractérise et la distingue : c'est son objet particulier.

Les autres especes de Poésie ont pour objet principal les actions : la Poésie lyrique est toute consacrée aux sentimens, c'est la matiere, son objet essentiel. Qu'elle s'éleve comme un trait de flamme en frémissant, qu'elle s'insinue peu à peu, et nous échauffe sans bruit, que ce soit un aigle, un papillon, une abeille ; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte.

Il y a des Odes sacrées, qu'on appelle Hymnes ou Cantiques : c'est l'expression du cœur, qui admire avec transport la grandeur, la toute-puissance, la bonté infinie de l'Etre suprême, et qui s'écrie dans l'enthousiasme : *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera ejus annuntiat firmamentum :*

Les Cieux instruisent la Terre
A révérer leur auteur,
Tout ce que leur globe enserre
Célebre un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps ;
Quelle grandeur infinie !
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords !

Il y en a qu'on appelle héroïques qui sont faites à la gloire des héros ! Le Poëte

Mene Achille sanglant aux bords du Simoïs,
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.

Telles sont les Odes de Pindares, et plusieurs de celles d'Horace, de Malherbe et de Rousseau.

Il y en a une troisieme sorte qui peut porter le nom d'Ode philosophique ou morale. Ce sont celles où le poëte épris de la laideur du vice, s'abandonne aux transports de l'amour ou de la haine que ces objets font naître :

Fortune, dont la main couronne
Les forfaits les plus inouis,
Du faux éclat qui t'environne
Serons-nous toujours éblouis ? etc.

Enfin

Enfin la quatrieme espece ne doit éclore que dans le sein des plaisirs.

Elle peint les festins, les danses et les ris.

Telles sont les Odes Anacréontiques ; et la plupart des Chansons françoises.

Toutes ces especes, comme on le voit, sont uniquement consacrées au sentiment. C'est la seule différence qu'il y ait entre la Poésie lyrique et les autres genres de Poésie. Et comme cette différence est toute du côté de l'objet, elle ne fait aucun tort au principe de l'imitation.

Tant que l'action marche dans le Drame ou dans l'Epopée, la Poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'ame, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique ; il ne s'agit que de lui donner la forme qui lui convient, pour être mise en chant. Les monologues de Polieucte, de Camille, de Chimene, sont des morceaux lyriques : et si cela est, pourquoi le sentiment qui est sujet à l'imitation dans un drame, n'y seroit-il pas sujet dans une ode ? Pourquoi imiteroit-on la passion dans

une scene et qu'on ne pourroit pas l'imiter dans un chant? Il n'y a donc point d'exception. Tous les Poëtes ont le même objet, qui est d'imiter la Nature, et ils ont tous la même méthode à suivre pour l'imiter.

Ainsi, de même que dans la Poésie épique et dramatique, où il s'agit de peindre les actions, le Poëte doit se représenter vivement les choses dans l'esprit, et prendre aussitôt le pinceau; dans le Lyrique, qui est livré tout entier au sentiment, il doit échauffer son cœur, et prendre aussitôt la lyre. S'il veut composer un Lyrique élevé, qu'il allume un grand feu. Ce feu sera plus doux, s'il ne veut que des sons modérés. Si les sentimens sont vrais et réels, comme quand David composoit ses cantiques, c'est un avantage pour le Poëte: de même que c'en est un, lorsque dans le Tragique il traite un trait de l'histoire tellement préparé, qu'il n'y ait point, ou qu'il y ait peu de changemens à faire, comme dans l'Esther de Racine. Alors l'imitation poëtique se réduit aux pensées, aux expressions, à l'harmonie, qui doivent être conformes au fond des choses. Si les sen-

timens ne sont pas vrais et réels, c'est-à-dire, si le Poëte n'est pas réellement dans la situation qui produit les sentimens dont il a besoin ; il doit en exciter en lui, qui soient semblables aux vrais, en feindre qui répondent à la qualité de l'objet. Et quand il sera arrivé au juste degré de chaleur qui lui convient ; qu'il chante : il est inspiré. Tous les Poëtes sont réduits à ce point : ils commencent par monter leur lyre : puis ils en tirent des sons.

C'est ainsi que se sont faites les odes sacrées, les héroïques, les morales, les anacréontiques ; il a fallu éprouver naturellement ou artificiellement, les sentimens d'admiration, de reconnoissance, de joie, de tristesse, de haine, qu'elles expriment : et il n'y en a pas une d'Horace ni de Rousseau, si elle a le véritable caractere de l'ode, dont on ne puisse le démontrer ; elles sont toutes, lorsqu'elles sont parfaites, un tableau de ce qu'on peut sentir de plus fort, ou de plus délicat, dans la situation où ils étoient.

De même donc que dans la Poésie épique et dramatique on imite les actions et les mœurs ; dans le Lyrique,

on chante les sentimens, ou les passions imitées. S'il y a du réel, il se mêle avec ce qui est feint, pour faire un Tout de même nature : la fiction embellit la vérité, et la vérité donne du crédit à la fiction.

Ainsi, que la Poésie chante les mouvemens du cœur, qu'elle agisse, qu'elle raconte, qu'elle fasse parler les Dieux ou les Hommes ; c'est toujours un portrait de la belle Nature, une image artificielle, un tableau, dont le vrai et unique mérite consiste dans le bon choix, la disposition, la ressemblance: *ut Pictura Poesis.*

SECTION SECONDE.

SUR LA PEINTURE.

CET article sera fort court, parce que le principe de l'imitation de la belle Nature, sur-tout après en avoir fait l'application à la Poésie, s'applique presque de lui-même à la Peinture. Ces deux Arts ont entr'eux une si grande conformité, qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la

fois, que de changer les noms, et de mettre peinture, dessein, coloris, à la place de poésie, de fable, de versification. C'est le même Génie qui crée dans l'une et dans l'autre : le même Goût qui dirige l'artiste dans le choix, la disposition, l'assortiment des grandes et des petites parties : qui fait les grouppes et les contrastes : qui pose, et qui nuance les couleurs : en un mot, qui regle la Composition, le Dessein, le Coloris. Ainsi, nous n'avons qu'un mot à dire, sur les moyens dont se sert la Peinture pour imiter et exprimer la nature.

En supposant que le tableau idéal a été conçu selon les regles du beau, dans l'imagination du Peintre ; sa premiere opération pour l'exprimer, ou le faire naître, est le trait : c'est ce qui commence à donner un être réel et indépendant de l'esprit, à l'objet qu'on veut peindre, qui lui détermine une espace juste, et le renferme dans ses bornes légitimes : c'est le dessein. La seconde opération est de poser les ombres et les jours, pour donner de la rondeur, de la saillie, du relief aux objets, pour les lier ensemble, les détacher du plan, les approcher, ou

les éloigner du spectateur : c'est le clair-obscur. La troisieme est d'y répandre les couleurs, telles que ces objets les porteroient dans la nature, d'unir ces couleurs, de les nuancer, de les dégrader selon le besoin, pour les faire paroître naturelles : c'est le coloris. Voilà les trois degrés de l'expression pittoresque : et ils sont si clairement renfermés dans le principe général de l'imitation, qu'ils ne laissent lieu à aucune difficulté même apparente. A quoi se réduisent toutes les regles de la Peinture ? A tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image. Cela est évident. Passons à la Musique et à la Danse. Nous traiterons ces deux Arts avec un peu plus d'étendue ; mais cependant sans sortir de notre objet, qui est de prouver que la perfection des Arts dépend de l'imitation de la belle Nature.

SECTION TROISIEME.

SUR LA MUSIQUE ET SUR LA DANSE.

LA Musique avoit autrefois beaucoup plus d'étendue qu'elle n'en a aujourd'hui. Elle donnoit les graces de l'Art à toutes les especes de sons et de gestes : elle comprenoit le chant, la danse, la versification, la déclamation : *Ars decoris in vocibus et motibus* (*a*). Aujourd'hui, que la versification et la danse ont formé deux Arts séparés, et que la déclamation, abandonnée (*b*) à elle-même, ne fait

(*a*) Aristid. Quint.

(*b*) Nous avons abandonné l'Art de la déclamation. Seroit-ce parce que nous nous serions crus assez riches du côté du langage ? Si cela étoit, les Grecs et les Latins auroient dû, à plus forte raison, la négliger. Cependant le geste seul pouvoit faire chez eux un discours suivi. On sait l'histoire des Pantomimes. Quand on se plaint de la foiblesse de notre éloquence, on la rejette quelquefois sur la forme des Gouvernemens. Mais si les matieres d'Etat ne sont plus traitées aujourd'hui par nos Orateurs, n'ont-ils point celles de la religion ? Bourdaloue avoit-il moins d'avantage du côté de la matiere que Démosthene ? La crainte d'une

plus un art, la Musique proprement dite se réduit au seul chant ; c'est *la Science des sons.*

Cependant comme la séparation est venue plutôt des Artistes que des Arts mêmes, qui sont toujours restés

---

éternité malheureuse est-elle moins vive que celle d'un tyran ? Nos orateurs n'ont-ils point de tems en tems des Milons à défendre, des Verrès à attaquer, des Césars à louer ? N'avons-nous pas des Discours dont la lecture nous fait autant de plaisir, que celle de quelques-uns des Anciens ? Cependant nous croyons ceux des Anciens supérieurs à tous ceux que nous avons. Ils ne l'étoient peut être que par la déclamation, qui seule contenoit presque les deux tiers de l'expression : je veux dire, le ton et le geste. Démosthene y reduisoit même tout l'art Oratoire, et il en parloit sur sa propre expérience. On demande où est l'endroit dans l'oraison pour Ligarius, qui fit tomber l'arrêt des mains de César. On ne le demanderoit pas, si on avoit pu nous transmettre ses tons et ses gestes, de même que ses paroles. Mais nous n'avons de ce Discours que le corps, l'ame n'y est plus ; et nous ne jugeons de ce qu'elle pouvoit être, que par notre expérience et notre foiblesse. Quelle confiance que celle d'un jeune Orateur, qui paroissant en public avec des mots et des phrases préparées, s'imagine que les tons et les gestes qui doivent accompagner et animer ces phrases, lui seront tenus tous prêts, dans le degré exquis de force et de grace que chaque pensée exige ! Tout ce qui peut être tantôt bon, tantôt mauvais, a besoin de regles ; et quelqu'heureuse qu'on suppose la Nature, elle a toujours besoin du secours de l'Art pour être parfaite : *nihil credimus esse perfectum, nisi ubi naturæ cura juvetur.*

intimement liés entr'eux ; nous traiterons ici la Musique et la Danse sans les séparer. La comparaison réciproque que l'on fera de l'une avec l'autre aidera à les faire mieux connoître : elles se prêteront du jour dans cet Ouvrage, comme elles se prêtent des agrémens sur le théâtre.

CHAPITRE I.

On doit connoître la nature de la Musique et de la Danse, par celle des Tons et des Gestes.

LES Hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées et leurs sentimens ; la parole, le ton de la voix et le geste. Nous entendons par geste, les mouvemens extérieurs et les attitudes du corps : *Gestus*, dit Ciceron, *est conformatio quædam et figura totius oris et corporis.*

J'ai nommé la parole la premiere ; parce qu'elle est en possession du premier rang ; et que les hommes y font ordinairement le plus d'attention. Cependant les tons de la voix et les

gestes, ont sur elle plusieurs avantages : ils sont d'un usage plus naturel ; nous y avons recours quand les mots nous manquent : plus étendu ; c'est un interprete universel qui nous suit jusqu'aux extrémités du monde, qui nous rend intelligible aux Nations les plus barbares, et même aux animaux. Enfin ils sont consacrés d'une maniere spéciale au sentiment. La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison : mais le ton et le geste sont ceux du cœur : ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentimens sont liés, et comme par réflexion (*a*). Le ton et le geste arrivent au cœur direc-

(*a*) Les paroles peuvent exprimer les passions en les nommant : on dit : *je vous aime*, *je vous hais* ; mais si on n'y joint ni le Ton ni le Geste, on exprime une idée, plutôt qu'un sentiment. Au lieu qu'un mouvement, un regard montre la passion elle-même sur le champ. Qu'on lise froidement l'imprécation de Camille, sans aucune inflexion de la voix, et sans aucun geste ; le cœur demeurera froid, ou s'il s'échauffe, ce ne sera que parce qu'on imaginera les Tons et les Gestes que devoient accompagner ces Paroles dans une personne furieuse. *Affectus languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius propè habitu corporis inardescant.*

tement et sans aucun détour. En un mot la parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées : les gestes et les tons sont comme le Dictionnaire de la simple nature ; ils contiennent une langue que nous savons tous en naissant, et dont nous nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins et à la conservation de notre être : aussi est-elle vive, courte, énergique. Quel fonds pour les Arts dont l'objet est de remuer l'ame, qu'un langage dont toutes les expressions sont plutôt celles de l'humanité même, que celles des hommes !

La parole, le geste et le ton de la voix ont des degrés, où ils répondent aux trois especes d'Arts que nous avons indiqués (*a*). Dans le premier degré, ils expriment la nature simple, pour le besoin seul : c'est le portrait naïf de nos pensées et de nos sentimens : telle est ou doit être la conversation. Dans le second degré, c'est la nature polie par le secours de l'art ; pour ajouter l'agrément à l'utilité, on choisit avec

(*a*) Chap. 1, de la premiere Partie.

quelque soin, mais pourtant avec retenue et modestie, les mots, les tons les gestes les plus propres et les plus agréables : c'est l'oraison et le récit soutenu. Dans la troisieme, on n'a en vue que le plaisir : ces trois expressions y ont non-seulement toutes les graces et toute la force naturelle, mais encore toute la perfection que l'Art peut y ajouter ; je veux dire, la mesure, le mouvement, la modulation et l'harmonie, et c'est la versification, la musique et la danse, qui sont la plus grande perfection possible des paroles, des tons de la voix, et des gestes (*a*).

(*a*) Il suit de ce principe, que dans les Arts qui sont faits pour le plaisir, tout devant être sa plus grande perfection possible, les tons et les gestes de la déclamation théâtrale devroient être mesurés, de même que la parole, et notés par un compositeur. Les Anciens avoient été jusqu'à cette conséquence, et ils s'en étoient fait une regle dans la pratique. Mais parmi nous l'habitude et le préjugé s'y opposent. Je dis le préjugé, car la vraisemblance n'y perdroit rien ; parce que d'un côté, la belle Nature demande non-seulement une action parfaite, mais encore un langage et une prononciation qui aient toute leur beauté possible, eu égard à la condition des acteurs et à leur situation ; et que de l'autre côté la Danse et la Musique *déclamatoires*, prendroient le caractere même et l'expression de la déclamation naturelle. La mesure ne détruit rien, elle ne fait que régler ce qui ne l'étoit pas, en le laissant tel qu'il étoit auparavant.

D'où je conclns 1.° Que l'objet principal de la Musique et de la Danse doit être l'imitation des sentimens ou des passions : au lieu que celui de la Poésie est principalement l'imitation des actions. Cependant, comme les passions et les actions sont presque toujours unies dans la nature, et qu'elles doivent aussi se trouver ensemble dans les Arts; il y aura cette différence pour la Poésie, et pour la Musique et la danse : que dans la premiere, les passions y seront employées comme des moyens ou des ressorts qui préparent l'action et la produisent; et dans la Musique et la Danse, l'action ne sera qu'une espece de canevas destiné à porter, soutenir, amener, lier les différentes passions que l'Artiste veut exprimer.

Je conclus 2.° Que si le ton de la voix et les gestes avoient une signification, avant que d'être mesurés, ils doivent la conserver dans la Musique

---

Nos plus beaux Récitatifs en Musique n'ont pour base et pour fondement de leur chant, que la déclamation naturelle. Quand Lully composoit les siens, il prioit quelquefois la Chammelé de lui en déclamer les paroles : il prenoit rapidement ses tons; et ensuite il les réduisoit aux regles de l'Art.

et dans la Danse, de même que les paroles conservent la leur dans la versification ; et par conséquent que toute Musique et toute Danse doit avoir un sens.

3.° Que tout ce que l'Art ajoute aux tons de la voix et aux gestes, doit contribuer à augmenter ce sens et à rendre leur expression plus énergique. Nous allons développer ces trois conséquences dans les Chapitres qui suivent.

CHAPITRE II.

Les passions sont le principal objet de la Musique et de la Danse.

LES actions et les passions sont presque toujours unies et mêlées ensemble dans tout ce que font les hommes. Elles se produisent ou s'annoncent réciproquement. Elles doivent donc se trouver presque toujours ensemble dans les Arts. Lorsque les Artistes présentent une action, elle doit être animée par quelque passion ; de même lorsqu'ils présentent des passions,

elles doivent être soutenues d'une action. Cela n'a pas besoin d'être vérifié par des exemples. Mais comme les Arts, eu égard au moyen qu'ils emploient pour exprimer, peuvent être propres à exprimer une partie de la Nature plutôt qu'une autre, il s'ensuit que la partie qui doit dominer chez eux est celle qui a le plus de rapport avec ce moyen d'exprimer.

Ainsi la Poésie ayant choisi la parole, qui est plus particuliérement le langage de l'esprit; la Musique et la Danse ayant pris pour elles, l'une les tons de voix, l'autre les mouvemens du corps, et ces deux sortes d'expressions étant consacrées sur-tout au sentiment; les vrais Poëtes ont dû s'attacher sur-tout aux actions et aux discours; et les vrais Musiciens aux sentimens et aux passions: et si ces deux parties sont inséparables d'une et l'autre, ils ont dû les allier ensemble, tellement que les passions fussent subordonnées aux actions, ou les actions aux passions, relativement au moyen d'exprimer qui domine dans le genre où travaille l'Artiste.

Aussi voit-on que dans la plupart des Tragédies faites pour être mises

en musique, ce qui intéresse le plus n'est pas le fond même de l'action; mais les sentimens qui sortent des situations amenées par l'action. Au lieu que dans les autres Tragédies, c'est l'entreprise même des héros qui frappe et qui étonne; les traits qui y sont semés, s'ils n'ont point de rapport avec cette entreprise, ne sont que des hors-d'œuvre, des beautés déplacées.

De là il suit que tout ce qui n'est qu'action simplement, qu'idée, image, est peu propre à la Musique. C'est pour cela que les longs récits, les expositions de sujets, les transitions, les métaphores, la pointe d'esprit, en un mot, tout ce qui vient de la mémoire, ou de la réflexion, résiste si fortement à la Musique.

Au contraire, ce qui est expression du sentiment paroît s'y porter de soi-même. Les tons sont à demi-formés dans les mots, il ne faut qu'un peu d'art pour les en tirer, principalement quand le sentiment est naïf, simple, qu'il part de l'abondance du cœur. Car le cœur a aussi sa métaphysique. Si le sentiment est raffiné, subtilisé, la musique ne le rend plus; ou ne le

rendant qu'en partie ; elle devient d'un sens obscur, équivoque : son expression est foible ou impropre, ou entortillée ; et dès-lors incapable de produire cette agréable impression que les savans et les ignorans éprouvent également, quand on leur parle avec franchise le langage de la Nature.

Il en est de la Danse comme de la Musique. La déclamation languit nécessairement lorsque l'ame n'est pas émue, et qu'il ne s'agit que d'instruire : parce qu'alors tous les mouvemens du corps ne signifiant presque rien, ils ne font aucun plaisir à ceux qui les voient. Un geste n'est beau que quand il peint la douleur, la tendresse, la fierté, l'ame en un mot. S'il s'agit d'un argument de logique, il est de soi ridicule, parce qu'il est inutile à la chose qu'on dit : on raisonne de sang froid : et si dans les raisonnemens paisibles, il y a un petit geste et un certain ton naturel qui les accompagne ; c'est pour faire voir que l'ame de celui qui raisonne souhaite que la vérité qu'il enseigne persuade le cœur, tandis qu'il tâche d'en convaincre l'esprit. Ainsi c'est toujours le sentiment qui produit cette expression,

Qu'on joigne maintenant ce que nous avons dit touchant le spectacle Lyrique dans le chap. 12. de cette III. Partie, et touchant la nature et l'objet de cette même poésie, dans le 8. avec ce que nous venons de dire sur l'objet naturel de la Musique et de la Danse, il ne sera pas difficile d'en tirer une idée juste de ce que doit être un spectacle lyrique.

On verra d'un côté les Dieux qui agissent : et de l'autre côté les passions exprimées : l'action des Dieux, qui donne le spectacle du merveilleux, qui frappe les yeux et occupe l'imagination : l'expression des passions, qui produit l'émotion dans le cœur, qui l'échauffe et le trouble.

Ainsi, pour réunir ces deux parties dans un ouvrage de l'Art, il faudra d'abord choisir des acteurs qui soient, ou Dieux, ou demi-Dieux, ou au moins des hommes en qui il y ait quelque chose de surnaturel, et qui leur donne quelque liaison d'intérêt avec les Dieux. Ensuite on mettra ces acteurs dans des situations, où ils éprouveront des passions vives : voilà la base du spectacle lyrique. La relation réciproque des Dieux avec les

hommes une fois accordée selon le systême fabuleux, ce spectacle n'est pas, en soi, plus monstrueux que le récit d'une Muse dans l'Epopée : c'est la même chose précisément. De même que l'Epopée dans son genre, n'est qu'une imitation d'une action héroïque et de ses causes, naturelles ou surnaturelles, vraies ou vraisemblables ; le Spectacle lyrique dans le sien, n'est qu'une imitation des passions héroïques et de leurs effets, naturels ou surnaturels, vrais ou vraisemblables. Dans l'un et dans l'autre ce sont des Dieux qui agissent en Dieux, et des hommes en héros protégés ou persécutés par des Dieux. La seule différence est que l'Epopée est un récit d'action, et l'autre un spectacle de passions. Et si l'on examine les défauts des Tragédies lyriques, on verra qu'ils viennent tous, ou de ce que le merveilleux est mal placé, c'est-à-dire, dans des Acteurs qui n'ont pas tout ce qu'il faut pour le produire ; ou de ce que les paroles ne sont point susceptibles d'une vraie musique ; c'est-à-dire, qu'elles n'expriment point assez les passions, et qu'elles sont

plutôt le langage de l'esprit que celui du cœur.

CHAPITRE III.

Toute Musique et toute Danse doit avoir une signification, un sens.

NOUS ne répétons point ici que les chants de la Musique et les mouvemens de la Danse ne sont que des imitations, qu'un tissu artificiel de tons et de gestes poétiques, qui n'ont que le vraisemblable. Les passions y sont aussi fabuleuses que les actions dans la Poésie : elles y sont pareillement de la création seule du Génie et du Goût : rien n'y est vrai, tout est artifice. Si quelquefois il arrive que le Musicien ou le Danseur, soient réellement dans le sentiment qu'ils expriment ; c'est une circonstance accidentelle qui n'est point du dessein de l'Art : c'est une peinture qui se trouve sur une peau vivante, et qui ne devroit être que sur la toile. L'art n'est fait que pour tromper, nous croyons l'avoir assez dit. Nous

ne parlerons donc ici que des expressions.

Les expressions, en général, ne sont d'elles-mêmes, ni naturelles, ni artificielles : elles ne sont que des signes. Que l'Art les emploie, ou la Nature, qu'elles soient liées à la réalité, ou à la fiction, à la vérité, ou au mensonge, elles changent de qualité, mais sans changer de nature ni d'état. Les mots sont les mêmes dans la conversation et dans la Poésie ; les traits et les couleurs, dans les objets naturels et dans les tableaux ; et par conséquent, les tons et les gestes doivent être les mêmes dans les passions, soit réelles, soit fabuleuses. L'Art ne crée les expressions, ni ne les détruit : il les regle seulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut sortir de la Nature pour créer les choses ; il ne peut pas non plus en sortir pour les exprimer : c'est un principe.

Si je disois que je ne puis me plaire à un Discours que je ne comprends pas, mon aveu n'auroit rien de singulier. Mais que j'ose dire la même chose d'une piece de musique ; vous croyez-vous, me dira-t-on, assez connoisseur pour sentir le mérite d'une

Musique fine et travaillée avec soin ? J'ose répondre, oui; car il s'agit de sentir. Je ne prétends point calculer les sons, ni leurs rapports, soit entr'eux, soit avec notre organe : je ne parle ici, ni de trémoussemens, ni de vibrations de cordes, ni de proportion mathématique. J'abandonne aux savans Théoristes, ces spéculations, qui ne sont que comme le grammatical fin, ou le dialectique d'un Discours, dont je puis sentir le mérite, sans entrer dans ce détail. La Musique me parle par des tons : ce langage m'est naturel : si je ne l'entends point, l'Art a corrompu la nature, plutôt que de la perfectionner. On doit juger d'une Musique, comme d'un tableau. Je vois dans celui-ci des traits et des couleurs dont je comprends le sens ; il me flatte, il me touche. Que diroit-on d'un Peintre, qui se contenteroit de jeter sur la toile des traits hardis, et des masses des couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec quelque objet connu? L'application se fait d'elle-même à la Musique. Il n'y a point de disparité ; et s'il y en a une, elle fortifie ma preuve. L'oreille, dit-on, est beaucoup plus fine que l'œil. Donc je

suis plus capable de juger d'une Musique, que d'un tableau.

J'en appelle au Compositeur même : quels sont les endroits qu'il approuve le plus, qu'il chérit par préférence, auxquels il revient sans cesse avec une complaisance secrete ? Ne sont-ce pas ceux où sa musique est, pour ainsi dire, parlante, où elle a un sens net, sans obscurité, sans équivoque ? Pourquoi choisit-on certains objets, certaines passions, plutôt que d'autres ? N'est-ce pas parce qu'elles sont plus aisées à exprimer, et que les spectateurs en saisissent avec plus de facilité l'expression (*a*) ?

Ainsi, que le Musicien profond s'applaudisse, s'il le veut, d'avoir concilié, par un accord mathématique, des sons qui paroissent ne devoir se

---

(*a*) Nous avons comparé la Musique avec le Discours oratoire. Or voici ce que Ciceron dit de celui-ci : *Hoc etiam mirabilius debet videri (in eloquentia) quia cæterarum Artium studia ferè recondita, atque abditis é fontibus hauriuntur : dicendi autem omnis ratio in medio posita, communi quodam in usu, atque in hominum more et sermone versatur : ut in cæteris id maximè excellat, quod longissimè sit ab imperitorum intelligentia, sensuque disjunctum : in dicendo autem vicium vel maximum sit à vulgari genere orationis atque à consuetudine communis sensûs abhorrere.* L'application est aisée.

rencontrer jamais ; s'ils ne signifient rien, je les comparerai à ces gestes d'Orateurs, qui ne sont que des signes de vie ; ou à ces vers artificiels, qui ne sont que du bruit mesuré ; ou à ces traits d'Ecrivains, qui ne sont qu'un frivole ornement. La plus mauvaise de toutes les Musiques est celle qui n'a point de caractere. Il n'y a pas un son de l'Art qui n'ait son modele dans la Nature, et qui ne doive être, au moins, un commencement d'expression, comme une lettre, ou une syllabe l'est, dans la parole (*a*).

Il y a deux sortes de Musique : l'une qui n'imite que les sons et les bruits non-passionnés : elle répond au paysage dans la Peinture : l'autre

(*a*) Cela est également vrai et du Chant simple, et du Chant harmonique : ils doivent avoir l'un et l'autre un sens, une signification : avec cette différence cependant, que le Champ simple est comme un Discours adressé au peuple, et qui ne suppose point d'étude pour être compris ; au lieu que le Chant harmonique demande une sorte d'érudition musicale, des oreilles instruites et exercées. C'est presque un discours fait pour des Savans, il suppose dans ses Auditeurs certaines connoissances acquises, sans lesquelles ils ne seroient point en état de juger de son mérite. Reste à savoir si un Discous qui n'est que pour les Savans peut être vraiment éloquent.

qui

qui exprime les sons animés, et qui tiennent aux sentimens : c'est le tableau à personnage.

Le Musicien n'est pas plus libre que le Peintre : il est par-tout, et constamment soumis à la comparaison qu'on fait de lui avec la Nature. S'il peint un orage, un ruisseau, un zéphyr ; ses tons sont dans la Nature, il ne peut les prendre que là. S'il peint un objet idéal, qui n'ait jamais eu de réalité, comme seroit le mugissement de la Terre, le frémissement d'une Ombre qui sortiroit du tombeau ; qu'il fasse comme le Poëte :

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.

Il y a des sons dans la Nature qui répondent à son idée, si elle est musicale ; et quand le Compositeur les aura trouvés, il les reconnoîtra sur le champ : c'est une vérité : dès qu'on la découvre, il semble qu'on la reconnoisse, quoiqu'on ne l'ait jamais vue. Et quelque riche que soit la Nature pour les Musiciens, si nous ne pouvions comprendre le sens des expressions qu'elle renferme, ce ne seroit plus des richesses pour nous. Ce

seroit un idiome inconnu, et par conséquent inutile.

La Musique étant significative dans la symphonie, où elle *n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être*, que sera-t-elle dans le chant, où elle devient le tableau du cœur humain? Tout sentiment, dit Ciceron, a un ton, un geste propre qui l'annonce, c'est comme le mot attaché à l'idée: *Omnis motus animi suum quemdam à naturâ habet vultum et sonum et gestum.* Ainsi leur continuité doit former une espece de discours suivi: et s'il y a des expressions qui m'embarrassent, faute d'être préparées ou expliquées par celles qui précedent ou qui suivent, s'il y en a qui me détournent, qui se contredisent; je ne puis être satisfait.

Il est vrai, dira-t-on, qu'il y a des passions qu'on reconnoît dans le chant musical, par exemple, l'amour, la joie, la tristesse: mais pour quelques expressions marquées, il y en a mille autres, dont on ne sauroit dire l'objet.

On ne sauroit le dire, je l'avoue; mais s'ensuit-il qu'il n'y en ait point? Il suffit qu'on le sente, il n'est pas nécessaire de le nommer. Le cœur a

son intelligence indépendante des mots; et quand il est touché, il a tout compris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes choses, auxquelles les mots ne peuvent atteindre; il y en a aussi de fines, sur lesquelles ils n'ont point de prise: et c'est sur-tout dans le sentiment que celles-ci se trouvent.

Concluons donc que la Musique la mieux calculée dans tous ses tons, la plus géométrique dans ses accords, s'il arrivoit, qu'avec ces qualités, elle n'eût aucune signification; on ne pourroit la comparer qu'à un Prisme, qui présente le plus beau coloris, et ne fait point de tableau. Ce seroit une espece de clavecin chromatique, qui offriroit des couleurs et des passages, pour amuser peut-être les yeux, et ennuyer surement l'esprit.

CHAPITRE IV.

Des qualités que doivent avoir les expressions de la Musique, et celles de la Danse.

IL y a des qualités naturelles qui conviennent aux tons et aux gestes

considérés en eux-mêmes, et seulement comme expressions : il y en a que l'Art y ajoute pour les fortifier et les embellir. Nous parlerons ici des unes et des autres.

Puisque les sons dans la Musique, et les gestes dans la Danse, ont une signification, de même que les mots dans la Poésie, l'expression de la Musique et de la Danse doit avoir les mêmes qualités naturelles, que l'Elocution oratoire ; et tout ce que nous dirons ici, doit convenir également à la Musique, à la Danse et à l'Eloquence.

Toute expression doit être conforme aux choses qu'elle exprime : c'est l'habit fait pour le corps. Ainsi comme il doit y avoir dans les sujets poétiques ou artificiels de l'unité et de la variété, l'expression doit avoir d'abord ces deux qualités.

Le caractere fondamental de l'expression est dans le sujet : c'est lui qui marque au style le degré d'élévation ou de simplicité, de douceur ou de force qui lui convient. Si c'est la joie que la Musique ou la Danse entreprennent de traiter, toutes les modulations, tous les mouvemens doivent

en prendre la couleur riante ; et si les chants et les airs qui se succedent, s'alterent et se relevent mutuellement, ce sera toujours sans altérer le fonds, qui leur est commun ; voilà l'unité (*a*). Cependant comme une passion n'est jamais seule, et que, quand elle domine, toutes les autres sont, pour ainsi dire, à ses ordres, pour amener ou repousser les objets qui lui sont favorables, ou contraires ; le Compositeur trouve dans l'unité même de son sujet, les moyens de le varier. Il fait paroître tour-à-tour l'amour, la haine, la crainte, la tristesse, l'espérance. Il imite l'orateur qui emploie toutes les figures et les variations de son Art, sans changer le ton général de son style. Ici, c'est la dignité qui regne, parce qu'il traite un point grave

(*a*) Souvent nos Musiciens sacrifient ce Ton général, cette expression de l'ame qui doit être répandue dans tout un morceau de Musique, à une idée accessoire et presque indifférente au sujet principal. Ils s'arrêtent pour peindre un Ruisseau, un Zéphyr, ou quelqu'autre mot qui fait image musicale. Toutes ces expressions particulieres doivent rentrer dans le sujet ; et si elles y conservent leur caractere propre, il faut que ce soit en se fondant, pour ainsi dire, dans le caractere général du sentiment qu'on exprime.

de morale, de politique, de droit. Là, c'est l'agrément qui brille, parce qu'il fait un paysage, et non un tableau héroïque. Que diroit-on d'une Oraison, dont la premiere partie seroit bien dans la bouche d'un Magistrat; et l'autre, dans celle d'un valet de Comédie?

Outre le ton général de l'expression, qu'on peut appeler comme le style de la Musique et de la Danse; il y a encore d'autres qualités, qui regardent chaque expression en particulier.

Leur premier mérite est d'être claires: *Prima virtus perspicuitas.* Que m'importe qu'il y ait un bel édifice dans cette vallée, si la nuit le couvre? On n'exige point qu'elles présentent, chacune en particulier, un sens: mais elles doivent chacune y contribuer. Si ce n'est point une période, que ce soit un membre, un mot, une syllabe. Chaque ton, chaque modulation, chaque reprise, doit nous mener à un sentiment, ou nous le donner.

2.° Les expressions doivent être justes: il en est des sentimens, comme des couleurs: une teinte de plus ou de moins les dégrade, ou leur fait changer de nature, ou les rend équivoques.

3.° Elles seront vives, souvent fines et délicates. Tout le monde connoît les passions jusqu'à un certain point. Quand on ne les peint que jusques-là, on n'a gueres que le mérite d'un Historien, d'un imitateur servile. Il faut aller plus loin, si on cherche la belle Nature. Il y a pour la Musique et pour la Danse, de même que pour la Peinture, des beautés que les Artistes appellent fuyantes et passageres ; des traits fins, échappés dans la violence des passions, des soupirs, des accens, des airs de tête : ce sont ces traits qui piquent, qui éveillent et qui raniment l'esprit.

4.° Elles doivent être aisées et simples. Tout ce qui sent l'effort nous fait peine et nous fatigue. Quiconque regarde, ou écoute, est à l'unisson de celui qui parle, ou qui agit : et nous ne sommes pas impunément les spectateurs de son embarras, ou de sa peine.

5.° Enfin, les expressions doivent être neuves, sur-tout dans la Musique. Il n'y a point d'Art où le Goût soit plus avide et plus dédaigneux : *Judicium aurium superbissimum.* La raison en est, sans doute, la facilité que

nous avons à prendre l'impression du chant : *Naturâ ad numeros ducimur.* Comme l'oreille porte au cœur le sentiment dans toute sa force ; une seconde impression est presque inutile, et laisse notre ame dans l'inaction et l'indifférence. De-là vient la nécessité de varier sans cesse les modes, le mouvement, les passions. Heureusement que celles-ci se tiennent toutes entr'elles. Comme leur cause est toujours commune, la même passion prend toutes sortes de formes ; c'est un lion qui rugit : une eau qui coule doucement : un feu qui s'allume et qui éclate, par la jalousie, la fureur, le désespoir. Telles sont les qualités naturelles des tons de la voix et des gestes, considérés en eux-mêmes, et comme les mots dans la prose. Voyons maintenant ce que l'Art peut y ajouter dans la Musique, et dans la Danse proprement dites.

Les tons et les gestes ne sont pas aussi libres dans les Arts, qu'ils le sont dans la Nature. Dans celles-ci, ils n'ont d'autres regles qu'une sorte d'instinct, dont l'autorité plie aisément. C'est lui seul qui les dirige, qui les varie, qui les fortifie ou les affoi-

blit à son gré. Mais dans les Arts, il y a des regles austeres, des bornes fixes, qu'il n'est pas permis de passer. Tout est calculé, 1.° par la Mesure, qui regle la durée de chaque ton et de chaque geste ; 2.° par le Mouvement, qui hâte ou qui retarde cette même durée, sans augmenter ni diminuer le nombre des tons, ni celui des gestes, ni en changer la qualité ; 3.° par la Mélodie qui unit ces tons et ces gestes, et en forme une suite (*a*) ; 4.° enfin, par l'Harmonie qui en regle les accords, quand plusieurs parties différentes se joignent pour faire un Tout. Et il ne faut point croire que ces regles puissent détruire ou altérer la signification naturelle des tons et des gestes : elles ne servent qu'à la fortifier en la polissant, elles augmentent leur énergie en y ajoutant des graces : *Cur ergo vires ipsas specie solvi putem, quando nec ulla res sine arte satis valeat* (*b*) ?

La Mesure, le Mouvement, la Mélodie, l'Harmonie, peuvent régler

(*a*) La mélodie est prise dans un sens métaphorique par rapport à la Danse ; elle ne signifie qu'une suite concertée et harmonique des mouvemens.

(*b*) *Quintil.* ix. 4.

également les mots, les tons, les gestes, c'est-à-dire, qu'elles conviennent à la Versification, à la Danse, à la Musique. Elles conviennent à la Versification; nous l'avons (*a*) prouvé. Elles conviennent à la Danse: qu'il n'y ait qu'un danseur, ou qu'il y en ait plusieurs, la mesure est dans le pas: le mouvement dans la lenteur ou la vîtesse: la *mélodie* dans la marche ou la continuité des pas: et l'harmonie dans l'accord de toutes ses parties avec l'instrument qui joue, et sur-tout avec les autres danseurs: car il y a dans la Danse des *Solo*, des *Duo*, des chœurs, des reprises, des rencontres, des retours, qui ont les mêmes regles, que le concert dans la Musique.

La Mesure et le Mouvement donnent la vie, pour ainsi dire, à la composition musicale: c'est par-là que le Musicien imite la progression et le mouvement des sons naturels, qu'il leur donne à chacun l'étendue qui leur convient, pour entrer dans l'édifice régulier du chant musical: ce sont comme les mots préparés et mesurés, pour être enchâssés dans un vers. Ensuite la mélodie place tous

(*a*) Chap. 3. de la 2. part.

ces sons chacun dans le lieu et le voisinage qui lui convient : elle les unit, les sépare, les concilie, selon la nature de l'objet que le Musicien se propose d'imiter. Le ruisseau murmure : le tonnerre gronde : le papillon voltige. Parmi les passions, il y en a qui soupirent, il y en a qui éclatent, d'autres qui frémissent. La mélodie, pour prendre toutes ces formes, varie à propos les tons, les intervalles, les modulations, emploie avec art les dissonnances mêmes. Car les dissonnances étant dans la nature, aussi bien que les autres tons, ont le même droit qu'eux, d'entrer dans la Musique. Elles y servent non-seulement d'assaisonnement et de sel ; mais elles contribuent d'une façon particuliere à caractériser l'expression musicale. Rien n'est si irrégulier que la marche des passions, de l'amour, de la colere, de la discorde : souvent, pour les exprimer, la voix s'aigrit et détonne tout-à-coup : et pour peu que l'art adoucisse ces désagrémens de la nature, la vérité de l'expression console de sa dureté. C'est au Compositeur à les présenter avec précaution, sobriété, intelligence.

L'Harmonie enfin, concourt à l'expression musicale. Tout son harmonique est triple de sa nature. Il porte avec lui sa quinte et sa tierce-majeure : c'est la doctrine commune de Descartes, du Pere Mersenne, de M. Sauveur, et de M. Rameau qui en a fait la base de son nouveau systême de Musique. D'où il suit qu'un simple cri de joie a, même dans la Nature, le fonds de son harmonie et de ses accords. C'est le rayon de lumiere qui, s'il est décomposé avec le prisme, donnera toutes les couleurs dont les plus riches tableaux peuvent être formés. Décomposez de même un son, de la maniere dont il peut l'être ; vous y trouverez toutes les parties différentes d'un accord. Suivez cette décomposition dans toute la suite d'un chant qui vous paroît simple, vous aurez le même chant multiplié et diversifié en quelque sorte par lui-même : il y aura des dessus et des basses, qui ne seront autre chose que le fond du premier chant développé, et fortifié dans toutes ses parties séparées, afin d'augmenter la premiere expression. Les différentes parties, qui s'accompagnent réciproquement, ressemblent

aux gestes, aux tons, aux paroles, réunies dans la déclamation : ou, si vous voulez, aux mouvemens concertés des pieds, des bras, de la tête, dans la Danse. Ces expressions sont différentes, cependant elles ont la même signification, le même sens. De sorte que si le chant simple est l'expression de la nature imitée, les basses et les dessus ne sont que la même expression multipliée, qui, fortifiant et répétant les traits, rend l'image plus vive, et par conséquent l'imitation plus parfaite.

CHAPITRE V.

Sur l'Union des beaux Arts.

QUOIQUE la Poésie, la Musique, et la Danse se séparent quelquefois pour suivre les goûts et les volontés des hommes ; cependant comme la Nature en a créé les principes pour être unis, et concourir à une même fin, qui est de porter nos idées et nos sentimens tels qu'ils sont, dans l'esprit et dans le cœur de ceux à qui nous voulons les communiquer ; ces trois Arts n'ont jamais plus de char-

mes, que quand ils sont réunis : *Cùm valeant multùm* verba per se, *et* vox *propriam vim adjiciat rebus*, *et* gestus motusque *significet aliquid*, *profectò perfectum quidam*, *cùm omnia coïerint, fieri necesse est.* Quintil. X. 3.

Ainsi lorsque les Artistes séparerent ces trois Arts pour les cultiver et les polir avec plus de soin, chacun en particulier ; ils ne dûrent jamais perdre de vue la premiere institution de la Nature, ni penser qu'ils pussent entiérement se passer les uns des autres. Ils doivent être unis, la nature le demande, le goût l'exige : mais comment, et à quelle condition ? C'est un traité dont voici la base et les principaux articles.

Il en est des différens Arts, quand ils s'unissent pour traiter un même sujet, comme des différentes parties qui se trouvent dans un sujet traité par un seul Art. Il doit y avoir un centre commun, un point de rappel, pour les parties les plus éloignées. Quand les Peintres et les Poëtes représentent une action ; ils y mettent un acteur principal qu'ils appellent le héros, par excellence. C'est ce héros qui est dans le plus beau jour, qui est l'ame de

tout ce qui se remue autour de lui. Quelle multitude de guerriers dans l'Iliade ! que de rôles différens dans Diomede, Ulysse, Ajax, Hector, etc. il n'y en a pas un qui n'ait rapport à Achille. Ce sont des degrés que le Poëte a préparés, pour élever notre idée jusqu'à la sublime valeur de son héros principal : l'intervalle eût été moins sensible, s'il n'eût point été mesuré par cette espece de gradation de héros, et l'idée d'Achille moins grande et moins parfaite sans la comparaison.

Les Arts unis doivent être de même que les héros. Un seul doit exceller, et les autres rester dans le second rang. Si la Poésie donne des Spectacles ; la Musique et la Danse (*a*) paroîtront avec elle ; mais ce sera uniquement pour la faire valoir, pour lui aider à marquer plus fortement les idées et les sentimens contenus dans les vers. Ce ne sera point cette grande Musique calculée, ni ce geste mesuré et cadencé qui offusqueroient la Poésie, et lui déroberoient une partie de l'atten-

(*a*) La Danse ne signifie ici que l'Art du geste ; ainsi ce terme est pris dans la plus grande étendue.

tion de ses Spectateurs ; mais une inflexion de voix toujours simple et réglée sur le seul besoin des mots ; un mouvement du corps toujours naturel, qui paroît ne rien tenir de l'Art.

Si c'est la Musique qui se montre ; elle seule a droit d'étaler tous ses attraits. Le théâtre est pour elle. La Poésie n'a que le second rang, et la Danse le troisieme. Ce ne sont plus ces vers pompeux et magnifiques, ces descriptions hardies, ces images éclatantes ; c'est une Poésie simple, naïve, qui coule avec mollesse et négligence, qui laisse tomber les mots. La raison en est, que les vers doivent suivre le chant, et non le précéder. Les paroles, en pareil cas, quoique faites avant la Musique, ne sont que comme des coups de force qu'on donne à l'expression musicale, pour la rendre d'un sens plus net et plus intelligible. C'est dans ce point de vue qu'on doit juger de la Poésie de Quinaut ; et si on lui fait un crime de la foiblesse de ses vers, c'est à Lully à l'en justifier. Les plus beaux vers ne sont point ceux qui portent le mieux la Musique, ce sont les plus touchans. Demandez à un Compositeur lequel de ces deux

morceaux de Racine est le plus aisé à traiter : voici le premier :

Quel carnage de toutes parts !
On égorge à la fois les enfans, les vieillards,
Et la fille et la mere, et la sœur et le frere,
Le fils dans les bras de son pere :
Que de corps entassés ! que de membres épars
Privés de sépulture !

Voici l'autre qui le suit immédiatement dans la même scene :

Hélas, si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?
Ma vie à peine a commencé d'éclore,
Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Hélas ! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?

Faut-il être Compositeur pour sentir cette différence ?

La Danse est encore plus modeste que la Poésie : celle-ci au moins est mesurée, mais le geste ne fait presque pour la Musique que ce qu'il fait pour les Drames ; et s'il s'y montre quelquefois avec plus de force, c'est qu'il y a plus de passion dans la Musique que dans la Poésie ; et par conséquent plus de matiere pour l'exercer : puisque, comme nous l'avons dit, le geste et le ton de la voix sont consacrés d'une façon particuliere au sentiment.

Enfin si c'est la Danse qui donne une fête, il ne faut point que la Musique y brille à son préjudice ; mais seulement qu'elle lui prête la main, pour marquer avec plus de précision son mouvement et son caractere. Il faut que le violon et le danseur forment un concert ; et quoique le violon précede, il ne doit exécuter que l'accompagnement. Le sujet appartient de droit au danseur. Qu'il soit guidé ou suivi, il a toujours le principal rang, rien ne doit l'obscurcir : et l'oreille ne doit être occupée, qu'autant qu'il le faut, pour ne point causer de distraction aux yeux.

Nous ne joignons point ordinairement la Parole avec la Danse proprement dite ; mais cela ne prouve point qu'elles ne puissent s'unir : elles l'étoient autrefois, tout le monde en convient. On dansoit alors sous la voix chantante, comme on le fait aujourd'hui sous l'instrument, et les paroles avoient la même mesure que les pas.

C'est à la poésie, à la musique, à la Danse, à nous présenter l'image des actions et des passions humaines ; mais c'est à l'architecture, à la peinture, à la Sculpture, à préparer les lieux et la scene du Spectacle. Et elles

doivent le faire d'une maniere qui réponde à la dignité des acteurs et à la qualité des sujets qu'on traite. Les Dieux habitent dans l'Olimpe, les Rois dans des palais, le simple Citoyen dans sa maison, le berger est assis à l'ombre des bois. C'est à l'Architecture à former ces lieux et à les embellir par le secours de la Peinture et de la Sculpture. Tout l'univers appartient aux beaux arts. Ils peuvent disposer de toutes les richesses de la Nature. Mais ils ne doivent en faire usage que selon les loix de la décence. Toute demeure doit être l'image de celui qui l'habite, de sa dignité, de sa fortune, de son goût. C'est la regle qui doit guider les Arts dans la construction et dans les ornemens des lieux. Ovide ne pouvoit rendre le palais du Soleil trop brillant, ni Milton le Jardin d'Eden trop délicieux: mais cette magnificence seroit condamnable même dans un Roi, parce qu'elle est au-dessus de sa condition:

Singula quæque locum teneant sortita decenter.

Fin du premier Volume.

TABLE DES CHAPITRES.

PREMIERE PARTIE.

Où l'on établit la Nature des Arts par celle du Génie qui les produit.

CHAP. I. *Définition, Division, et Origine des Arts en général.* pag. 8.
CHAP. II. *Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'Imitation : ce que c'est qu'imiter.* 14
CHAP. III. *Le Génie ne doit point imiter la nature telle qu'elle est.* 28
CHAP. IV. *Dans quel état doit être le Génie pour imiter la belle Nature.* 31
CHAP. V. *De la maniere dont les Arts font leur Imitation.* 37
CHAP. VI. *En quoi l'Eloquence et l'Architecture different des autres Arts.* 43

SECONDE PARTIE.

Où on établit le Principe de l'Imitation par la Nature et par les loix du Goût.

CHAP. I. *Ce que c'est que le Goût.* 52
CHAP. II. *L'objet du Goût ne peut être que la Nature. Preuves de Raisonnement.* 57
CHAP. III. *Preuves tirées de l'Histoire même du Goût.* 63
CHAP. IV. *Les loix du Goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle Nature.* 71
I. *Loi générale du Goût : Qu'ils imitent la belle Nature.* ibid.
CHAP. V. II. *Loi générale du Goût. Que la belle Nature soit bien imitée.* 83
CHAP. VI. *Qu'il y a des regles particulieres pour chaque Ouvrage, et que le Goût ne les trouve que dans la Nature.* 91
CHAP. VII. I. *Conséquence. Qu'il n'y a qu'un bon Goût en général : et*

qu'il peut y en avoir plusieurs en particulier. 95
CHAP. VIII. II. *Conséquence. Les Arts étant imitateurs de la Nature, c'est par la comparaison qu'on doit juger des Arts.* 101
CHAP. IX. III. *Conséquence. Le Goût de la Nature étant le même que celui des Arts, il n'y a qu'un seul Goût qui s'étend à tout, et même sur les mœurs.* 108
CHAP. X. IV. *et derniere Conséquence. Combien il est important de former le Goût de bonne heure, et comment on devroit le former.* 112

TROISIEME PARTIE.

Où le Principe de l'Imitation est vérifié par son application aux différens Arts.

SECTION PREMIERE.

L'Art Poëtique est renfermé dans l'Imitation de la belle Nature.

CHAP. I. *Où on réfute les opinions contraires au principe de l'Imitation.* 122

CHAP. II. *Les Divisions de la Poésie se trouvent dans l'Imitation.* 131
CHAP. III. *Les Regles générales de la Poésie des choses sont renfermées dans l'Imitation.* 134
CHAP. IV. *Les regles de la Poésie du style sont renfermées dans l'Imitation de la belle Nature.* 149
CHAP. V. *Si l'Harmonie artificielle peut se trouver dans la Poésie Françoise.* 162
CHAP. VI. *La Poésie du vers a sa source dans l'Imitation de la belle Nature.* 194
CHAP. VII. *L'Epopée a toutes ses regles dans l'Imitation.* 222
CHAP. VIII. *Sur la Tragédie.* 237
CHAP. IX. *Sur la Comédie.* 244
CHAP. X. *Sur la Pastorale.* 249
CHAP. XI. *Sur l'Apologue.* 252
CHAP. XII. *Sur la Poésie lyrique.* 257

SECTION SECONDE.

Sur la Peinture. 268

SECTION TROISIEME.

Sur la Musique et sur la Danse. 271
CHAP. I. *On doit connoître la nature de la Musique et de la Danse, par celle des Tons et des Gestes.* 273

CHAP. II. *Les passions sont le principal objet de la Musique et de la Danse.* 277
CHAP. III. *Toute Musique et toute Danse doit avoir une signification, un sens.* 284
CHAP. IV. *Des qualités que doivent avoir les expressions de la Musique et celles de la Danse.* 291
CHAP. V. *Sur l'Union des beaux Arts.* 301

Fin de la Table des Chapitres.

SEP 3 - 1930